

Mercredi

Vendredi

Dimanche

Mercredi

VENDREDI

lundi NOVEMBRE
Septembre Janvier
Lundi
Juillet NOVEMBRE
Lundi Juin Fc Avril
Dimanche



أوجين ديلكروا من خلال يومياته

تأليف: زينب عبد العزيز

مشاهير الفتنين



دار المغارب بمط

أَوْجِبِينَ دِيْلَاكِرُوا

مِنْ خَلَالِ يَوْمِيَّاتِهِ

أوجين ديلاكروا من خلال يومياته

بقلم

زينب عبد العزيز



دار المغاري بمطرو

تمهيد

« كل شيء لم يقل بعد » والإنسان
لا يأنى متأخراً أبداً . . . »

ديلاكروا

إن الحديث عن ديلاكروا ، ذلك الفنان الكاتب الذى أمضى أهم لحظات حياته بالمغرب العربى - تلك الأيام التى تعد نقطة تحول هامة فى حياته - يبدو اليوم محاولة جريئة ، إن لم تكن مدفوعة مقدماً إلى إخفاق أكيد . نظراً إلى كل الدراسات التى كتبت عنه . ومع ذلك لا يوجد هناك ما يمنع الإنسان من أن يعيد التفكير فى عمل حتى إن كثرت التعليقات عليه ، أو تم شرحه ، أو تحليله ، أو الربط بين ما يحمله من أفكار . فلكل إنسان أسلوبه الخاص فى تعريف جملة واحدة ، أو صفحة ، أو حتى يوميات بأكملها بغية الإضافة أو التطوير أو نقد المسلمات القائمة بأدلة وبراهين جديدة .

وفىما يتعلق بيوميات أوجين ديلاكروا (Le Journal d'Eugène Delacroix) ، فلا توجد هناك أية دراسة لها ، بل لا توجد أية دراسات هامة بالعربية عن ديلاكروا نفسه ، استطاعت أن تبرز أفكار هذا الفنان الشاعر ، الذى كان ناقداً أدبياً وناقداً فنياً . ومن الملاحظ فى هذا الشأن أن معظم مراجع النقد القضى لا يمكنها أن تغفل اسم مصور « الحرية تقود الشعب » و « موت سرنبال » و « صراع يعقوب مع الملاك » - ذلك المصور الذى لم يستطع مقاومة تلك الرغبة العارمة فى كتابة أفكاره بصورة منتظمة ، ومن التعبير عن كل ما يعتمل فى كيانه طوال ممارسته فن التصوير . وهى أفكار تدفعنا إلى تأملها من عدة نواح ، وخاصة من وجهة نظر النقد القضى .

وهذه اليوميات تتيح لنا ، أكثر من أى عمل آخر ، استكشاف مميزات نفس

فنانة ، وقلب دائم الصراع ، وعقل مفكر قادر على النقد والتأمل الطويل مثل
ديلاكروا ، ولعل هذه الدراسة تسمح بتعريف أفضل وأدق لهذه الأفكار والتأملات ،
وتساعد على فهم أعمق لذلك الفنان الذى كان فعلا حلقة من حلقات الوصل فى
تراث الفكر الإنسانى .

* * *

مقدمة

تميز القرن التاسع عشر في فرنسا بتعقله الشديد . فقد كان قرناً خصب الحركة ، أو هو ملتقى طرق تتجمع عنده تيارات الماضي ، ومفترق طرق تنطلق منه تيارات المستقبل . وكانت الأحداث السياسية والتقلبات الاجتماعية والاستكشافات العلمية ، المتقطعة الإيقاع ، تصحبها تيارات فنية وأدبية بنفس التداخل والتعقيد . كان قرناً استتبت فيه تغيرات وإصلاحات هامة بعد أن زلزلت قواعد وعمد ما هو متفق عليه وما هو تقليدي . . لذلك يمكن تسمية هذا القرن حلقة الإشعاع .

وإذا ما نظرنا إليه إجمالاً في فرنسا ، رأينا أن هذا القرن قد عرف سبعة أنظمة سياسية^(١) وثلاث طبقات اجتماعية متميزة^(٢) ، واكتشافات علمية وتكنولوجية واسعة^(٣) ، بالإضافة إلى ثلاثة تيارات فنية وأدبية^(٤) . وبرغم هذا التعقيد ، أوروبياً بفضله ، عبر هذا القرن تياران فكريان متناقضان : أحدهما متشائم ، يرى أن الإنسانية تزداد ابتعاداً عن « العصر الذهبي » ، ومن هنا كان اتجاهاً أسطورياً أكثر منه تجريدياً أو غيبياً - وذلك ما يفسر الجوع العاطفي الذي مجدت فيه الرومانسية أجواء الماضي والبلدان البعيدة . والتيار الثاني متفائل ، قائم على العقلانية والعلم ، يرى أن الإنسانية تتقدم بفضل العقل والعلم ، وبفضل تطبيقاته التكنيكية المستمرة التطور .

وقد سيطرت الرومانسية تقريباً على النصف الأول من القرن التاسع عشر ، وهي المذهب الفني والأدبي الذي تمتد عبره هذه الدراسة ، كما أنها المذهب الذي

(١) هي : الجمهورية القنصلية ، والإمبراطورية ، وعودة الملكية ، وملكية يوليو ، والجمهورية الثانية ، والإمبراطورية الثانية ، والجمهورية الثالثة .

(٢) الأرستقراطية أو الطبقة الحاكمة ، والبروليتاريا ، والبورجوازية المتصاعدة التي كانت سبب معظم الصراعات وخاصة ممالك المذهب الرومانسي .

(٣) ومنها الرياضيات ، والصلة بين الظواهر الكهربائية والظواهر الضوئية ، والنسبية ، والفلك ، والذبذبات الضوئية ، والموجات الكهربائية ، وصناعات التبريد والمتفجرات ، إلخ . .

(٤) هي على التوالي : الرومانسية ، والواقعية ، والرمزية .

عرف قمة الصراع والمواجهة بين معظم الأحداث والتيارات . ويتحدد هذا المذهب ، من الناحية الاجتماعية باعتلاء البورجوازية الحكم وبمحاولتها التفوق على الأرستقراطية القديمة من حيث العظمة والصرامة . ويتميز من الناحية السياسية بوجود اتجاهات ليبرالية واشتراكية . أما من الناحية الفنية ، فهو معروف بمحاولات البحث الواسعة عن منابع أخرى غير الكلاسيكية وغير قيود المدارس الأكاديمية . وفي هذا الجو المشحون بالتغيرات الأساسية انبثق ذلك الشعور المعروف تاريخياً باسم « مرض العصر » ؛ فالماضى العريق لم يعد موجوداً ، وأما المستقبل لم يتحقق بعد .

ومع بداية مرض العصر هذا نشأ « أوجين ديلاكروا » ، الذى امتدت حياته نحو ثلثي ذلك القرن تقريباً ، أى من ١٧٩٨ إلى ١٨٦٣ . وأول ما تتميز به هذه الحياة هو أنها تنفتح على سر غامض « ذلك السر الذى أثار فضول معاصريه ، والذى يبدو جلي الوضوح لأعيننا ، والذى يبدو أن الشخص المعنى به لم يتساءل عنه ، أو على الأقل أنه قد حاول ألا يجعلنا نعرف أنه تساءل عنه » ، على حد قول « بيير ديه » ، الكاتب الفرنسى المعاصر . غير أن حياة الفنان ديلاكروا قد تأثرت — بخلاف هذا السر — بكل أحداث عصره وتقلباته .

ويتمى ديلاكروا إلى العظمة العقلانية التى تميز بها القرن الثامن عشر بفضل نشأته وبفضل دراساته الكلاسيكية . فمع أنه كان يتمى إلى البورجوازية الفرنسية الكبيرة عن طريق عائلته الشرعية ، فإنه كان يتمى إلى الأرستقراطية العريقة عن طريق والده الحقيقى ، الكونت « شارل دى تاليران » ، المعروف باسم « السياسى الداهية الأكبر » . واحتفظ ديلاكروا بطابع العلياء ، وتصرف طوال حياته كأرستقراطى عريق الأصالة ، برغم ما مر به من محن قاسية . وقد فقد والده « شارل ديلاكروا » فى سن السادسة ، ووالدته « فكتوار أوبين » فى السادسة عشرة . وربما كانت كل هذه العوامل مجتمعة هى التى دفعته إلى أن يواجه الحياة بعقلية محافظة ، مريضة بمرض العصر — ذلك المرض الذى عانى منه عائلياً واجتماعياً .

وحاول ديلاكروا الاشتراك فى الأحداث السياسية ، فانضم إلى تنظيم

« الكاربونارى »^(١) التحررى . لكنه أخفق إخفاقاً ذريعاً ، إذ لم تكن السياسة هى ميدانه . وعندما رأى الأحداث تستقر أو تسير على غير رضاه ، أثر الابتعاد عنها . وظل محافظاً طوال حياته . وقد كذب عن نفسه فى هذا الصدد يقول : « إننى أكثر محافظة من شيوخ البرلمان » . لكنه ظل دائماً إنساناً مزدوج الشخصية : فهو شديد التوغل فى الماضى ، وشديد التطلع إلى المستقبل المفتوح . وفى الواقع ، لقد كانت ازدواجية شخصيته هى صفته الكبرى . فهو يحترم القدماء والنظام الرتيب والاستقرار ، وفى الوقت نفسه كان مولعاً بالألوان الفجة وبالتغيرات وبالحرية والانطلاق . . .

وإذ لم يتمكن من المشاركة فى الأحداث السياسية ، تلك الأحداث التى كانت نتائجها وثمراتها تعود أساساً على البورجوازية المتصاعدة ، فقد حدد ديلاكروا لنفسه العمل بالجمال الفنى فقط — وذلك على عكس موقف كل من فيكتور هيجو ، (Victor Hugo) ، وأونوريه دى بلزاك (Honoré de Balzac) وهكتور برليوز (Hector Berlioz) وريتشارد فاغنر (Richard Wagner) أو حتى تلميذه شارل بودلير (Charles Baudelaire) ، الذين قاموا بأدوار فعالة فى الأحداث السياسية والثورات . وتأثراً من ذلك الإخفاق السياسى والاجتماعى ، راح ديلاكروا يستنكر على أى فنان المشاركة فى هذا المجال ، واتجه إلى الخدلة « لكن بأسلوبه ومفهومه الخاص . وأصبح ذلك الجرح الذى أخفاه فى أعماقه بلباقة هو السبب فى كراهيته لكل فنان يشترك فى أحداث عصره مثال أونوريه دوميه (Honoryé Daumier) ، وجوستاف كوربيه (Gustave Courbet) وجورج صاند (Georges Sand) وغيرهم ..

غير أن الحكومة — بفضل والده الحقيقى الوزير تاليران (Talleyrand) وبمساندته — كانت تغدق عليه الطلبات الرسمية منذ بداية حياته الفنية . وذلك هو ما أتاح لحياته الفنية الشابة نوعاً من الضمان . وعلى حد قول فيكتور هيجو (V.Hugo) : « لقد ظل ديلاكروا ثورياً فى مرسومه ، ومحافظاً فى الصالونات ! »

(١) وتنبى هذه الكلمة « الحطابين » نسبة إلى أنهم كانوا يجتمعون فى بادئ الأمر فى الغابات . وهو اسم جمعية سياسية سرية نشأت فى إيطاليا فى القرن التاسع عشر . وامتد نشاطها إلى فرنسا فى عهد عودة الملكية . وهدفها الرئيسى نشر الأفكار الليبرالية وتوحيد إيطاليا .

فقد كان يدخر كل ذرة في كيانه من أجل العمل بدأب ومهارة . فكان هذا الدأب وتلك المهارة يثيران أحقاد أعدائه . وفي سنة ١٨٤٤ كتب عنه أحد النقاد في جريدة « الفنانين » يقول : « إن هذا الرجل يتساوى مع الدجالين من فرط الأهمية التي يعطيها لنفسه ومن فرط النشاط الذي يتمتع به . إنه لا يظهر أبداً لكنه موجود في كل مكان . إنه لا يطلب أبداً ، لكنه يحصل دائماً على كل شيء » .

وإذا كان ديلاكروا قد صور « الحرية تقود الشعب » سنة ١٨٣٠ — بدافع حماسه أو بغية أهداف ذاتية أو فنية — فإنه رفض أن يصور « المساواة » عام ١٨٤٨ . فقد كان آنذاك ضد كل ما يحدث وضد كل التغيرات التي تجري ، وضد كل الثورات والمظاهرات ، خاصة ، « لأنها تتعرض للفنون والآثار وتدمرها ، ولأنها تنعكس — مثل التقدم العصري — على البورجوازية وعلى الماديات وليس على المثل العليا والرجال » ! . . . وابتعد ديلاكروا عن مجالات الصراعات بعد أن عانى ضرراً من خيبة الأمل ، سواء بالنسبة للمجتمع أو بالنسبة للناس . . . فانطوى على نفسه . ولم يعد يبوح بمغامراته وبخلفيات قلبه وعقله إلا ليومياته . وذلك هو ما يزيد من قيمة هذه المذكرات التي تحتوي أيضاً على فلسفته الإنسانية الفنية .

إن قصة اليوميات لم تكتب أبداً . وهي « قصة مثيرة ، معقدة نسبياً ، معذبة وشبه مأساوية ، مثل كل ما يتعلق بهذا الرجل العظيم » — على حد قول « أندريه جويان » ، الباحث الفرنسي الذي تولى البحث عن معظم أجزائها وقام بنشرها .

وتتكون اليوميات من جزأين : جزء بدأ يوم ٢٢ سبتمبر سنة ١٨٢٢ واستمر حتى ٥ أكتوبر ١٨٢٤ ، وجزء ثان بدأ يوم ١٩ يناير سنة ١٨٤٧ واستمر حتى ٢٢ يونيو ١٨٦٣ . لذلك تمثل جزأين منفصلين ومختلفين حجماً ومضموناً ، هما : يوميات الشباب الخاطف ، ويوميات النضج والشيخوخة . والجزءان لا يكمل بعضهما بعضاً في تسلسل واحد ، وإنما يتواجهان في تناقض واضح . فالجزء الأول يعد مناجاة أسرار الذاتية ، الحائرة بين الشعور العسيق بمرض العصر ، والتحمس اللانهائي والاندفاع . أما الجزء الثاني . الذي كتبه بفكرة نشره — سواء في أواخر أيامه أو بعدها — فهو يعكس تطور أفكاره وانغماسه المتزايد في الوحدة وفي التجرد من القيود .

أما فترة الصمت التي تفصل بين الحزائين فهي تسمح لنا بإحراك تباينهما بنظرة واحدة ، كما تفسر لنا تطور عبقريته وانتقاله من الرومانسية إلى الكلاسيكية ، أو بتعبير أدق ، من رومانسيته هو إلى كلاسيكيته هو . إذ أنه يختلف عن الكلاسيكيين مثلما يختلف عن الرومانسيين .

وبين هذين التاريخين ، ١٨٢٤ و ١٨٤٧ . أى طوال فترة الصمت التي امتدت ثلاثة وعشرين عاماً لم يكتب ديلاكروا خلالها مذكراته بالشكل المألوف ، وإنما كان يدون بعض الملاحظات على رسومه واسكتشاته ، نظراً لضيق وقته الشديد . وهو يعبر عن ضيق الوقت هذا قائلاً : « إن وقتي مشحون بالأعمال بحيث إنني عندما أكتب طويلاً في يومياتي ، لاتصير لي نفس القدرة على العمل » . لكن ذلك لايعنى أنه لم يكتب فيما بين هذين التاريخين ، فقد كان يعبد الكتابة . لكنه اقتصر أساساً في هذه الفترة على مراسلاته وعلى بعض الملاحظات الخاطفة التي كان يدونها وسط رسومه .

ولم يكن أمر يومياته سرّاً خفياً على أحد ، بل كان يود أن يتم طبعها بعد وفاته . وقد بدأ صديقه تيوفيل سلفستر Théophile Silvestre منذ سنة ١٨٥٣ بنقل جزء كبير بموافقة ديلاكروا وتحت إشرافه . لذلك اهتم سلفستر عند وفاة ديلاكروا بمصير اليوميات ، فطلبها من جينى لجيويه Jenny le Guillou ، خادمتة وكاتمة أسرارها . لكنها قالت له إن ديلاكروا قد أحرقها بنفسه . فصدقها وكتب هذا الخبر في كتابه « وثائق جديدة عن ديلاكروا » سنة ١٨٦٤ . لكن جينى قد كذبت عليه فاليوميات لم تحرق وإنما هي التي كانت تخفيها .

فبعد وفاة ديلاكروا ، قامت جينى لجيويه بتسليم اليوميات إلى الرسام « كونستان دوتيهو » Constant Dutilleux ، وكان من أصدقاء ديلاكروا كما كان حمداً ألفريد روبرو Alfred Robaut ، الذي قام بمجرد كل أعمال ديلاكروا بعد وفاته وعمل « كالتوجاً » لها . وقام روبرو بنسخ اليوميات . وفي سنة ١٨٦٦ لم يعد سوى جزء من المخطوطات الأصلية ، أى ذلك الجزء الذي نسخه ، واحتفظ بالجزء الآخر . وقرب وفاة جينى قامت بتسليم ذلك الجزء الذي تسلمته إلى فريناك . زوج شقيقة ديلاكروا . أما الجزء الذي نسخه روبرو ، فقد قدمه إلى بيير أندريو

Pierre Andrieu صديق ديلاكروا . وهكذا يمكن القول بأنه ابتداء من سنة ١٨٦٦ يبدو أن إجمالى مخطوطات اليوميات قد انقسم إلى نصفين بفعل روبو ، ولم يتم جمعها أبداً بعد ذلك .

وفى أواخر القرن التاسع عشر تسلم رنيه بيوت René Piot ، وهو واحد من الباحثين الفنيين الفرنسيين ، نسخة اليوميات التى نسخها روبو واقتصر دوره على البحث عن ناشر . وبعد ظهور الطبعة الأولى لليوميات سنة ١٨٩٣ ، لم يعد أى شخص يسمع عن المخطوطات الأصلية . وبعد عشر سنوات ، بدأت « الأجندات » تظهر فى المزادات بالمكتبات العامة . وكان بعضها يمزق ويباع بخمسة فرنكات للصفحة إذا كان بها رسم ! . وابتاعها دافيد قبل David Weill الأستاذ بالجامعة آنذاك ، وأهداها إلى « مكتبة الفن » بجامعة باريس . وما إن سمعت عائلة فرنيناك Verninac بأن « الأجندات » قد ظهرت فى السوق وأودعت فى « مكتبة الفن » حتى سارعت هى أيضاً بإيداع مالىديها من مخطوطات . وهكذا تم جمع الجزء الذى سلمته جينى عام ١٨٦٦ إلى عائلة فرنيناك . وما زالت المخطوطات ناقصة الجزء الذى احتجزه روبو ، ويبدو أنها قد فقدت نهائياً . وبذلك تبنى نسخة روبو هى الأصل الوحيد المتبقى من يوميات تلك السنوات ؛ وبالتالى يصبح العشرون جزءاً التى تمثل عدد أعوام اليوميات مقسمة كالاتى : أربعة عشر جزءاً بمكتبة الفن ، وخمسة أجزاء هى مانسخه روبو وأصولها مفقودة ، وجزء واحد ، وهو الخاص بسنة ١٨٤٨ قد فقده ديلاكروا بنفسه عندما نسيه فى إحدى العربات « الحنطور » وهو عائد ذات مساء إلى داره . .

ويحتوى الجزء الذى نسخه روبو على أخطاء كثيرة ، خاصة حذف عشوائى لفقرات كان يصعب عليه قراءتها ، أو لفقرات تمثل مقتطفات من قراءات ديلاكروا ! وأهمية هذه المقتطفات تكمن فى أنها تعبر عن ديلاكروا الدائم البحث عن نفسه من خلال الآخرين . فهى فقرات تعبر عن أفكاره الذاتية وعن شخصيته ، كما تسمح لنا بمعرفة المزيد عن خبايا نفسه . فقد كانت إحدى آمنيات ديلاكروا هى أن يعرف نفسه بشكل أفضل ، ومعرفة شاملة تسمح له بفهم الآخرين ، كما تسمح له بأن يعمل من أجل الإنسانية ككل . وتلك هى إحدى مميزات هذه اليوميات

التي تجعل منها عملاً أدبيّاً فريداً . وهنا يمكن القول بأن ديلاكروا كان يلجأ إلى تجاربه الشخصية وإلى تجارب الآخرين من أجل تحقيق فنه وحياته على السواء . . .
 وبما يدفعنا إلى التأمل « أنه لم يكن يعد نفسه شخصاً واحداً إنما شخصاً معقداً غريباً ، يتكون من عشرة أشخاص في وقت واحد . وقد جاهد طوال حياته لمراقبة هؤلاء الأشخاص العشرة وللتعبير عن تقابلهم فرادى أو مجتمعين في آن واحد . وهذه النقطة أيضاً تعد إحدى الملامح الفريدة في يومياته .

وإذا كانت كتابات بعض الفنانين تعد الهواية الثانوية لعملهم الأصلي ، فإن عبقرية ديلاكروا ، الفنان المبدع والكاتب المبدع ، تنجلي في مختلف الميادين وخاصة في مجال فن التصوير وفن الكتابة . وكأن ذلك تأكيد لفكرته القائلة بأن كل الفنون مترابطة ولا انفصال بينها .

بقى ذلك السؤال الأساسي : « ما هي يوميات أوجين ديلاكروا ، وما هي الأفكار التي تحتويها ؟ » ومحاولة الإجابة هي في هذه الدراسة التي نحاول جاهدة وفي إجمالها أن نوضح أبعادها بقدر الإمكان . . .

الفصل الأول ديلاكروا وعصره

الازدواجية محرك أساسي

« إن حياة الرجال العظماء هي دائماً خليط من طبيعتين ،
إذ يجب أن يكونوا قادرين على الإلهام وعلى الحركة : فالأولى
تولد الفكرة ، والثانية تحققها » . . .

عندما قام ديلاكروا بنقل عبارة الكاتب الفرنسي رينيه

دي شاتوبريان René de Chateaubriand هذه ، في يومياته ، كان قد عثر على
تعريف حقيقى لوجوده الذاتى المملوء بالمتناقضات . فقد كان بحاجة إلى السكينة
ليتأمل ، وبحاجة إلى الحركة ليخلق ما تأمله . فكانت الازدواجية هي المحرك
الكبير الذى دفع حياته وأعماله على السواء . وربما كان ذلك هو السبب فى أنه
حظى بمثل هذا التفاوت العاصف فى التقدير ، وهذه المناقشات المتناقضة فى
التقييم . فقد كان ديلاكروا - الرجل والفتان معاً - مثاراً لجدل شديد التناقض .

فوفقاً لتيوفيل جوتييه Théophile Gautier ، الناقد القى والأدبى
المعاصر لديلاكروا ، نرى : « أن كل مظاهر اللياقة فى النقد قد اختفت بالنسبة
لديلاكروا ، فهم يلجأون إلى أقبح الشتائم لنقده . فهو فى نظرهم متوحش همجى ،
ومجهول مسعور ، ومجنون يجب إعادته إلى مسقط رأسه بلدة « شارنتون » . كما أنه
يهوى القبح والرذيلة والنوحش مثلما لا يجيد الرسم ، ويكسر من الأعضاء أكثر مما
يستطيع أى مجر أن يصلح ، ويقذف الألوان على اللوحات بالداو ، ويصور
بمكنسة ثملة » . . .

غير أننا نرى نقاداً آخرين يصفونه بعكس ذلك . فيقول عنه الشاعر شارل
بودلير Ch. Baudelaire مثلاً : « إنه مزيج من الريبة والخلق القويم ، والحذلقه ،
والإرادة العارمة والدهاء ، والاستبداد ، كما أنه يتميز بنوع خاص من الطيبة
والحنان » . أما الناقد المعاصر له أيضاً ، واسمه أرسين هوساي Arsène Houssaye
فقد كتب عنه : « أنه أكبر الضيوف الذين يمكن أن ندعوهم ظرفاً ،

وأكثرهم انطلاقة ، وأكثرهم استنارة . . . إن روحه لماحة إلى درجة أنه يفهم ما تود قوله من أول كلمة» . .

وحتى شكل ديلاكروا نفسه كان مثاراً لمختلف أنواع الوصف والتعليق ؛ إذ يصفه جوتييه Th. gautier قائلاً : « كان جماله شرساً غريباً ، بريئاً وشبه مقلق للنظر إليه . . إذ يخيل لك أنه أحد مهراجات الهند ، الحاصلين على تربية أوربية كاملة ، وجاء يتنزه في ثيابه الأوربية عبر الحضارة الباريسية » ، في حين يتفق آخرون على أنه حوشى الطبع ، لين ناعم حنون مثل واحد من هذه النور التي برع في التعبير عن رشاقتها الانسيابية الرائعة . . حتى حيناه لهما تعبير النور . وبينما كان مكسيم دى كان Maxime du Camp يشبه فكي ديلاكروا بصدغى الفهد الصلبتين ، كان إسكندر ديماس Alexandre Dumas يقول عن بشرته إنها « داكنة ، تشوبها الحمرة ، متحركة ومجعدة مثل جلد الأسد » .

وفي الواقع كان ديلاكروا يجمع الكثير من المتناقضات شكلاً وموضوعاً . فقد كانت ثقافته العامة متعددة وشبه عالمية ، كما كان يتميز بحبوية فائقة وحب استطلاع لا حد لهما . . فلا يوجد تقريباً أى مجال معرفة لم يتطلع إليه صادقاً ولم يدرسه بنظرة شاملة إن لم يكن بعمق ومثابرة . وقد درس ومارس الآداب والترجمة والشعر والموسيقى والفلسفة والعلوم الطبيعية وركوب الخيل والقنص وذلك إلى جانب دراسته الكبرى : فن التصوير ، وكل ما يتطلبه من معرفة ودراية . .

لذلك يمكن القول إجمالاً بأنه لم يترك باباً من أبواب المعرفة الإنسانية إلا طرقه . وبخلاف هذه الحصيلة الواسعة « فقد كان متحدثاً لبقاً . وهنا يقول عنه بودلير Baudelaire : « لاداعى لتعريف أحاديث " أوجين ديلاكروا " فالجميع يعرفون أنها كانت مزيجاً رائعاً من التماسك الفاسق ، وخفة الروح ، والحماس المتقد » .

أما أصدقاء ديلاكروا الاجتماعيون فكانوا شديدي التنوع : فهم يتفاوتون ابتداء من خادمتة المتواضعة ، ذات القلب الكبير ، حتى ولى العهد الفرنسى ، دوق أورليانز le Duc d'Orléans ، الذى كان يعبد ديلاكروا ، ولم يكن يقيم أى حفل دون دعوته ، مارين بكل أعضاء الحركة الرومانسية وخبرة مشفى المجتمع الفرنسى .

Mardi 27 Septembre 1877.

Je mets à exécution le projet formé tant de fois
d'écrire un journal. Ce que je desirais le plus vivement
c'est de ne pas perdre de vue que je l'écrirai pour moi
seul; et je serai donc tout à l'aise. J'en deviendrai
meilleur. Je passe ma vie à chercher les variations.
Je le commence dans d'heureuses dispositions. Je
suis chez mon père. Il est à l'heure ou dix heures
du soir qui viennent de sonner à l'horloge du
Louvain. Je me suis assis cinq minutes sur le
au clair de lune, sur le petit banc qui est devant
ma porte pour faire de ma récolte. Mais
parce que je suis heureux aujourd'hui, je re-
trouve toutes les sensations d'hier soir. C'est
pleine lune. assis sur le banc qui est contre
la maison de mon père j'ai goûté des heures
délicieuses. après avoir été regardant des
voitures qui avaient fini et fait le tour de
l'étang, mon père m'a dit. Je lisais le journal
moi, je pris quelques traits de Michelange.



فارس وچياد (دراسات بالسييا) باريس . متحف الكلوڤر

وبرغم تفاوت أوصاف النقاد والمعاصرين إلى هذا الحد ، فإن ديلاكروا كان يرى نفسه . بعين أخرى . فقد كان يصف أيام شبابه في خطاب إلى صديقه سولييه (Soulier) إنه : « فرع غاب نحيل منعزل وملئ تحت رحمة الأعاصير » . أما في يومياته فيكتب أنه كان « دائم الاضطراب مثل طفل ضعيف » ، « وعرضة للتهجم ومفتوح للمفاجآت من كل جانب . لكن ذلك » الطفل الضعيف « — على حد قوله — كان يعرف جيداً ما الذى يريده من الحياة برغم إحساسه بأنه محاط بفراغ شديد ، مملوء بالإبهام وعلامات الاستفهام : كان يريد أن يصبح رجلاً عظيماً . . ومن أجل هذه الغاية لم يهمل شيئاً يمكن أن يزيد من عظمته أو أن يجعل منه إنساناً فريداً ، يصعب إيجاد من يحل محله . وتقول جورج صاند (G. Sand) في هذا الصدد : « لقد كان عظيماً في كل شيء حتى النهاية » . إذ تأبر بدأب حتى جعل من نفسه ذلك الإنسان الذى يصعب تعويضه . . وكان بودلير على صواب عندما قال عنه : « بدون ديلاكروا تظل سلسلة التطور الإنسانى مفضوفة إلى الأبد » .

لكن ديلاكروا الخجول ، الدائم القلق ، الذى ضج من الدوامة التى كانت تحيط به وتكتسح القرن الذى يعيشه ، ذلك المتعطش إلى المعرفة والتعبير وإلى المجد والحرية ، سرعان ما حدد لنفسه منهجاً راح يتبعه حتى آخر أيام بقائه ، فكتب يقول : « نظام فى كل شيء » . رضاء داخلى وذاكرة قوية . أعصاب متماسكة وصحة لاتهلكها صحبة الآخرين ، وكثير من العمل .

فتحلى بالنظام لكى يجابه صحب النزوات المجنونة التى تحيط به ، وأصر على الرضى الداخلى لأنه يجب عليه أن يحترم نفسه أولاً وأن يكون فى مستوى مثله العليا . وطالب نفسه بذاكرة قوية لأن هناك قرارات يجب عليه ألا ينساها — وبخاصة تلك القرارات المتعلقة بالمرأة — التى ستعرض لها فى النقطة التالية . وأراد أن تكون أعصابه متماسكة لكى يصمد أمام انفعالات الانطباعات الأولى ، وأن تكون صحته سليمة لأنها ضرورية بالنسبة لاستمراره فى العمل ، كما أنها تضى لمسة حيوية باسمته على كل شيء . واهتم بأن يغرق نفسه فى العمل ، لأن العمل وحده هو الوسيلة الوحيدة الحكيمة لمواصلة الحياة والتغلب عليها . .

وإذا كان ديلاكروا قد نساءل بهلع ، ولما يبلغ السادسة والعشرين من عمره عما

سيكون عليه مصيره . وعما إذا كان في قدرته أن يتيين اتجاه طريقه ، فلم يكن هذا التساؤل سوى قلق عابر . فإن ما كان يقلقه دائماً هو أن يستمر في مراقبة نفسه عن كثب ، وأن يكون شريفاً حازماً بسيطاً وصادقاً ، لكي يرضى هدفه الكبير الذى بطارده ويؤرقه بألف وسيلة ، وذلك هو : فن التصوير .

ولم يقم ديلاكروا في الواقع بأية مناورات إلا من أجل فنه الذى وهبه كل كيانه والذى لم يكن في استطاعة أى شيء في الوجود أن يمنعه من رؤية الأشياء بطريقته الفنية الخاصة . وعندما رأى أن أجمل لحظات حياته وأتمها تنساب في ملاء لا تعود عليه في النهاية إلا بالملل ، بلحاً إلى ذلك الحاجز الذى زودته به الطبيعة ، فأقامه بين نفسه وبين أقرب أصدقائه ، لكي يكافح في وحدته .

وإذا كان هدفه الوصول إلى أعلى القمم وإلى امتلاك نواصى مهنته ، توصل ديلاكروا — بفضل عمله الدائب — إلى أن يكون خير من يعبر عن الصراع . . ولم يكن الصراع دائماً إلا في تلك الحياة الملأى بالمتناقضات . فالخير والشر ، الإرادة والرغبة ، الذات والآخرين ، كانت تمثل العناصر الرئيسية في ذلك الصراع الأخرس الدفين . . لكن الصراع الرئيسى الذى مزق حياته بعمق ومرارة كان سببه : المرأة !

* * *

لانتعرض إلى مسألة مولد ديلاكروا ، تلك المسألة الحساسة ،
الأعزب بغية الإساءة إليه أو المساس به ، وإنما لكي نوضح موقفه تجاه
الخالد المرأة عامة ، واتجاه الزواج بصفة خاصة — ذلك الموقف الذى ظل
 طويلاً غامضاً أو مسوغاً لانهماك ديلاكروا الشديد في العمل .
 فهناك آراء قديمة في هذا الموضوع ، كما استجدت آراء قاطعة خلال السنوات
 الماضية . فقد كتبت مدام دى ستال Mme. de Staël الأدبية الفرنسية
 المعاصرة لوالد ديلاكروا تقول : « إن شارل ديلاكروا كان يشبه المرأة الحامل قبل
 استئصال الورم الحبيث منه والذى كانت زنته اثنين وثلاثين وطلاً » . وقال رنيه
 ويج René Huyghe ، الناقد الفرنسى المعاصر : « إنه من المسلم به أن
 حالة شارل ديلاكروا الصحية لم تكن تسمح له بالإنجاب قبل علاجه ، وذلك
 باستئصال الورم الحبيث منه قبل مولد أوجين ديلاكروا بسبعة أشهر ، وقد لازمه
 المرض قبل ذلك بشهور طويلة » . وذلك بالإضافة إلى ما قاله أندريه جوبان

André Joubin ناشر اليوميات : « لقد تم نشر قصة هذه العملية الأليمة على صفحات الجرائد ، بأمر من الحكومة الفرنسية في باريس . ومن الملاحظ أن شارل دي تاليران Ch. de Talleyrand كان وزير الخارجية آنذاك : أى أنه كان الرئيس المباشر لشارل ديلاكروا » . غير أنه قد أضيفت في سنة ١٩٦٢ وثيقة جديدة قاطعة ، أويصعب نقضها ، هي الشهادة الطبية المرفقة بالإناء الذى يحتوى على ذلك الورم الخبيث الذى تم استئصاله في هولندا وأرسل إلى متحف دروه (Drouot) في نوفمبر ١٩٦٢ .

إذن ، بناء على كل هذه الوثائق وعلى غيرها ، التى أصبح من الصعب تنفيذها ، نوافق على القضية القائلة بأن أوجين ديلاكروا هو « ابن غير شرعى للوزير شارل دي تاليران » ، أمير مقاطعة بريجور . وهو ابنه الوحيد إذ لم ينجب سواه . وذلك ما يفسر التعلق الحثي الذى كان يربط الداهية السياسى بالفنان منذ نشأته .

ولم يكن ديلاكروا يجهل قصة مولده : فقد عثر بيرون (Piron) ، صديقه والمتفقد الشرعى لوصيته ، على التقرير الطبى الخاص بعملية والده ، وذلك وسط أوراق الفنان في مكتبته الخاص بعد وفاته . وعند ما عرف ديلاكروا أنه ليس ابن ذلك الأب الذى أحبه وأعجب به طويلا ، تغيرت نظراته لوالدته التى كان يكن لها حبا بلا حدود . فقد راحت تعيش بعد وفاة زوجها — مع الجنرال سرقوفى (Gervoni) في مرسيليا وتقوم بتربية ابنته ، في الوقت الذى أرسلت فيه ابنها أوجين إلى مدرسة « لوى لجران » الداخلية ! وشعر ديلاكروا بتعاسة طاحنة بسبب خيانة والدته ، وبسبب كل ما صاحبها من تعليقات في الأوساط الاجتماعية والفنية . فظل جرحه الدفين داميا متأججا طوال حياته .

وإن كان ديلاكروا قد عرف ما أحاط به من شائعات وتعليقات — وفقاً لشهادة كثير من معاصريه ، مثل ثيوفيل سلفستر (Th. Silvestre) ، ومكسيم دي كان (M. du Camp) ، ومدام جوبير (Mme. Joubert) ، صديقة ابن عمه برييه (Berryer) المحامى الشهير آنذاك — فإن « ديلاكروا كان يعرف كيف يفرض احترام أصله بسلطان مريد السخرية » على حد قول فيليب جوليان (Philippe Jullian)

وفي الواقع ، لقد قام بكل ما في وسعه من أجل المحافظة على المظاهر الاجتماعية ومن أجل تغطية جرحه المزمّن الدفين .

ولم يذكر ديلاكروا والده الشرعي في اليوميات سوى مرة واحدة ، بأسلوب مقتضب ، لكنه كاف لإثبات ما دار بينه وبين شقيقه من حديث . فقد كتب يوم ٢٢ سبتمبر ١٨٢٢ ، حينما كان عند أخيه في بلدة لورو يقول : « لقد تحدثنا هذا المساء عن أبي الفاضل . . . يجب على أن أتذكر مختلف ملامح حياته بكل التفاصيل » . وبعد فقرة واحدة من هذا الكلام ، كتب في بداية السطر كلمة واحدة ، لكنها تحوى على كل أبعاد نغموض مأساته الداكنة :

« العملية » . .

وأنهى ديلاكروا مذكرات ذلك اليوم بنصيحة كتبها بأسلوب شبه أمر ، لكنها تلتقي بعض الأضواء على تصرفاته : « اعمل على تقوية مبادئك . فكر في أبيك وتجاوز طيشك الطبيعي . لانكن سهلا مع هؤلاء القوم ذوي النفوس اللينة » .

ومنذ ذلك الوقت قام حاجز لا يمكن تخطيه بينه وبين المرأة ، فعمل على كبح جماح طيشه الطبيعي ، ذلك الطيش الذي كان يجعل قلبه يتحقق بسرعة أو يصيبه بقلق عصبي في حضور أية امرأة ، أيّاً كان نوعها — على حد قوله . وإذا أصيب ديلاكروا في أقدمس ما كان عنده من مثل عليا ، فقد قرر إبعاد تلك « النفوس اللينة » وعدم السماح لنفسه أبداً بالوقوع تحت سيطرتها ؛ وقرر الهرب منها مهما كانت قوة مشاعره تجاهها ، وذلك عملاً بما قاله سقراط (Socrate) ذات يوم ، من « أن خير محاربة للحب هو الهرب منه » لكنه أضاف على هذه العبارة قائلا : « الهرب هو العلاج الوحيد » . .

وخلد الفنان مأساته هذه في نفس ذلك العام ، سنة ١٨٢٢ ، بأن صور نفسه في شخصية « هاملت » (Hamlet) ، يحيط به الغموض ، ونظراته الثاقبة تشوبها المرارة ، في حين ظل قلبه مطبقاً بعزم . ويقول رينه ويج (R. Huygho) : « إن ديلاكروا كان يسبغ معاناته على هذه الشخصية التي كان يرى فيها تعبيراً رومانسياً لمأساته » .

ولم يعدل ديلاكروا عن قراره هذا : إذ لم يتزوج أبداً . .

وكلما كان يرى كل هاته الخوريات اللاتي يحطن به ، كان يردد في مرارة أنه لن يمتلكهن أبداً . وإذا تساءلنا عن السبب : أجاب : « أن أكثر هؤلاء السيدات هن عشاق من كل الطبقات ليتذوقن مختلف أنواع اللذات ! » ، ولأنه لم يكن يقبل أن تبوح له أية امرأة بحبها في نفس الوقت الذي تميل فيه لآخرين غيره . لكن ، إذا كان ديلاكروا قد رفض فكرة الزواج إجمالاً — ولأسباب أدر كناها — فإن ذلك لايعني أنه كان يرفض الفكرة في حد ذاتها : لقد كان يرى أن التكافؤ بين الزوجين هو أفضل الزيجات . وكثيراً ما ردد تفضيله في أن تكون الزوجة خبيراً منه . لكن المحزن — في نظره — هو أن الإنسان لايمكن أن يعثر على من يفهمه ويشعر به ككل . . وهذا يعد أحد جراحه العديدة — وهي جراح تؤدي إلى مرارة الوحدة . .

غير أن عنصر تناقضه لم يختلف من هذه النقطة أيضاً . فإذا كان من أنصار القول — نظرياً — بأن تكون الزوجة أفضل منه أو من زوجها فإن ذلك لم يمنعه من القول بأن « الزوج يجب عليه حماية زوجته كما يجب على الزوجة طاعة زوجها » . ولم يكن ذلك يرجع إلى طبيعته المحافظة بقدر ما كان يرجع إلى بعض ما رآه من أمثلة . . وبخاصة « هؤلاء النساء اللاتي يعتقدن أن في مقدورهن عمل كل شيء » ، ولايعنين سوى اللهو والزينة ، ولهن سلطة مفرطة ، كما لايمسبن الزنى — الذي هو في القانون المدني أمراً قضيماً — إلا مسألة طرافة أو مجرد حفل تنكري ! » .

وهكذا لم يرغب في الخضوع لأي نوع من السيطرة ، سواء لرغبات امرأة شرسة أو لدلال امرأة لعوب ، وذلك : « لأنها تمخل عنك أو تموت في الوقت الذي كان في استطاعتها أن تؤدي لك خدمة عدم تركك بمفردك » ، فقد كان ديلاكروا يردد مع ابنة دانجلار (Danglat) — إحدى بطلات إسكندر ديماس A. Dumas وهي تقول : « لاأرى أي معنى لكي أحمل حباتي عبء رفيق خالد . . في دوامة الحياة ، فالحياة دوامة خالدة لآمالنا . . إنني ألتجئ بكل متاعى الزائد على حاجتي في عرض البحر ، وأظل بإرادتي مستعدة لأن أعيش بمفردى ، وبالتالي لأن أعيش بحريتي كاملة . . »

وهذه هي فكرة ديلاكروا عن الزواج : إنه عبء زائد .. لكن ذلك لا يعنى مطلقاً أنه قد استطاع أن ينزع مشاعره تجاه المرأة - سواء عاطفياً أو جسدياً ، أو حتى أن يقصر علاقاته الغرامية على بضع علاقات رخيصة ، مثلما أشاع عنه « لا سال بورد » (Lassalle - Bordes) أحد مساعديه . .

إن ديلاكروا كان يعبد المرأة . وكان جمال جسدها يسكره ، وكثيراً ما أطلق عليه : « الملحمة الرائعة » .. وكان يحفظ طويلاً بذلك الإحساس الواضح الذي يضفيه عليه صفاء بشرة ناصعة ، أو نقاء الملامح ، أو تلك النظارة الناعمة التي لا تتمتع بها سوى عذراء يانعة بل لقد كان شديد التأثير بوجود المرأة لدرجة أنه كان « يمسك قلبه بيديه » - على حد تعبيره - في حضور أى امرأة ، وبخاصة إن كانت ترتدى ثياباً تكشف عن كتفها وذراعيها . ولقد وصل به هيامه وتعلقه بحبيسته لدرجة أنه حلم ذات يوم بأن تكون لديه طبعة من الحبس ليد مدام « دى فورجيه Mme. de Forget ! » ويقول المؤرخ الفرنسى ريمون إسكوليه (Raymond Escholier) : « إن هذا الحلم قد تحول إلى حقيقة ، إذ أن كونسويلاو ، (Consuelo) ، وهذا اسم تدليلها - قامت بعمل نموذج ليدها وأعطته إياه » . كما أن ديلاكروا يعترف أكثر من مرة بأنه قد أحب المرأة إلى حد الجنون لكنه فضل عليها الحرية دائماً . مثله مثل كازانوفاف (Casanova) الذى كان يعجب به ...

وكان ديلاكروا بطبيعته نهماً ودائماً العطش إلى الدفء الإنسانى ، لذلك كان الصراع ضارياً بين نزواته وبين ما يتخذ من قرارات . فكثيراً ما كانت هذه القرارات تتلاشى عند التنفيذ !

وعندما رأى أنه لم يستطع كبح جماح رغباته أو الاستمرار فى هربه السقراطى ، أضاف لنفسه منهجاً جديداً هو : الاستمتاع ! الاستمتاع بكل ما يقع فى يديه دون الالتزام بشئ . وابتداء من هذه اللحظة ، أصبحت المرأة تموج بحرية فى حياته ، ولكن فى نطاق الحدود التي رسمها لها ، وهى حواجز ما تخطتها قط . .

وكثيراً ما دفعه إعجابه بكازانوفاف وبتصرفاته إلى حد الخيانة . فبينما كان غرامه لمدام دالتون Mme. Dalton فى ذروته ، قام بترتيب هروبه مع إليزا

بولنجيه (Elisa Boulanger) إلى بروكسل ، وكلف أحد أصدقائه بإرسال خطابات يومية ، كان قد كتبها مقدماً بحيث تغطي فترة سفره ، إلى مدام دالتون لكي لا تشعر بغيابهم! .. وبينما كان في أحضان مدام دي فورجيه Mme de Forget ، وهي من عدها «حبه الكبير» ، وكتب إلى جورج صاند G. Sand يقول : « إننى متألم لانشغالى هذا المساء .. إننى مشغول ، بل أسير ذواعى ومشاغلي ، لكن ذلك لا يعنى أننى أستمع أكثر مما لو كنت معك ، لأننى أفصلك على كل شيء ! »

ويقول إيف دي فلورين (Yves de Florennes) ، الكاتب الفرنسى المعاصر ، إن عدد النساء اللاتي مرن بحياة هذا الفنان العاطفية وصل إلى مائة وثلاث : « من الأشراف ومن عامة الشعب ، عظيمات وحقيرات ، بورجوازيات وأميرات ، راقصات وبارونات » مدعيات ، فنانات وزوجات موظفين متحفظات ، وطانات ومدللات باردات ، عاملات أنيقات ، سيدات طائشات ، بنات الليل وبنات محجبات ، باربسيات ومن سكان الضواحي ، إنجليزيات ، روسيات ، بولونيات ، يونانيات ، شرفيات وإسبانيات ، كل الأشكال والأحجام « كل الألوان والروائح النضرات اللينات والمستهلكات ، الحملات والأكثر من جميلات بل حتى القبيحات ، لكن ، لمن تلك الرائحة الأنثوية .. ! » .

وبرغم أن هذه الدائرة الواسعة تظهر لنا ديلاكروا شديد النهم بالمرأة ، أياً كان نوعها فإنها ظلت دائماً تحتل المكانة الثانية بعد رغبته الكبرى . فإذا كان قد « عرف مائة امرأة وثلاثاً » ، فقد صور ألفاً وثلاثاً ..

وعلى العكس مما يمكن أن يتبادر إلى الذهن ، نظراً لكثرة معارفه من النساء ولاختلافهن ، فإننا نلمس من كتاباته أنه كان لبقاً حريصاً مع المرأة . فعلى الرغم من تشبيهه بعض النساء بأنهن كالبقر ، فإنه كان يحترمهن ولا يقوى على جرح شعورهن . ومهما كثر عدد من عرفهن ديلاكروا فإنه كان يحتفظ في أعماقه بصورة المرأة المثالية . والمرأة المثالية في نظره هي مزيج متكامل بين العقل والجسد . فبخلاف دقة الملامح والحادية — وهذه الكلمة تعنى كل شيء في نظره — كان يتصورها صريحة مثلما يتصارع رجالان معاً ، وقادرة على الحوار والمحادثة بلا ادعاء ..

وبخلاف صحة الرجال ، ظل للمحيط النساءى سحره اللانهاى فى حياة ديلاكروا الذى كان يردد :

« إن عين المرأة هى خير من يفهم عبقرية الفنان »

* * *

كان الرجال بالنسبة لديلاكروا ينقسمون إلى مجموعتين
منفصلتين : « شرذمة من المخلوقات القبيحة ، نمور وذئاب
يلتهمون بعضهم بعضاً ، ليهدم كل منهم الآخر ، أقنعة
ومخالب حادة ، مستعدة لتنفرز فى قلبك » و « مخلوقات
نبيلة وكريمة ، هى أقلية غانية ، يبدو أنها لم تطفأ الأرض إلا لتذكرونا بذلك العصر
الذهبي الأسطوري » .

أما الرجل العظيم فى نظره ، فهو « النبي » الذى يستطيع أن يرى « و « المنارة »
التي تستطيع أن تضيء مالا يراه عامة الناس . إنه ذلك الإنسان المخطوط : الفاني ، الذى
يجمع بين العبقرية والذكاء ، والسمو والبساطة ، والعقل والإحساس .

أما الرجل الفريد ، فهو من يستطيع الجمع بين هاتين الصفتين الأساسيتين :
العقل والخيال . إذ أنه وفقاً للثقافة التي ورثها عن القرن الثامن عشر ، كان ديلاكروا
يرى أن العقل هو الذى يكون الرجل ، غير أن إعجابه بالعظمة العقلانية لم يمنعه
من إدراك اللغز الخالد والحرك الأول للإنسان ، وهو : التناقض . فهو يقول فى هذه
النقطة : « نحن خليط من المتناقضات والتأرجح والتحركات فى اتجاهات
مختلفة » .

وبإدراكه هذه الحقيقة — البسيطة فى مظهرها — يكون ديلاكروا قد توصل
إلى فهم ما يمكن عدّه العصب الأساسى للكيان الإنسانى كما يكون قد تخطى بعض
العلماء الذين راحوا يصفون الإنسان بأنه عالم صغير ، قائلاً : إنه « ليس وحدة متكاملة
فى حد ذاتها فمحسب ، وإنما كل جزء فيه يمثل وحدة متكاملة » . مستشهداً على
قوله هذا بفرع الشجرة : فهو يمثل ويحتوى على كل خواص الشجرة نفسها وإن
كان جزءاً منها . كما أدرك أن الإنسان ، تلك الوحدة المتكاملة ، ليس منفصلاً
عن العالم الذى يحيط به . فكتب عما سماه بديالكتيكية العلاقة التي بين الإنسان

والطبيعة قائلاً : « إن الإنسان يسيطر على الطبيعة ويتأثر بها . وهو الكائن الوحيد الذي يقاومها ويتغلب على قوانينها ويفرض عليها سلطانه بإرادته وبنشاطه » . بل لقد رأى ديلاكروا أن ثقافة الإنسان ذاتها هي ثمرة ذلك التأثير المتبادل . لأن ثقافة الروح والنفس تم بفضل التحصيل الذاتي وبفضل الظروف الخارجية . فالإنسان — في رأيه — ليس مخلوقاً تؤرجحه أمواج المصادفة ، أو مجبراً على تحمل قوانين القدر وساجداً تحت رحمته ، وإنما هو قوة موازية للطبيعة ، قوة تتميز بإرادة هائلة ، خاصة إذا كانت تتمتع بصفة التركيز والتصميم . ويؤكد ديلاكروا ذلك في يومياته قائلاً : « إنني أعتقد دوماً أن الإنسان عندما يصمم على عمل أى شيء ويركز كل اهتمامه لإنجاز ما صمم عليه ، فلا بد أن ينجح ، برغم كل ما يصادفه من صعاب » .

لكن ذلك ليس شيمة كل الفنانين للأسف . فعظم الناس يموتون دون ممارسة عملية التفكير ، بل هم يكتفون بظواهر الأشياء ويتجولون في الحياة دون أن يشعروا بذلك النهم تجاه الطبيعة والتطلع إلى مفاهيمها ، ودون أن يشعروا بتضارة انطباعاتها أو أن تتخللهم الشاعرية التي تتفاعل من حولهم ، وهذا أفظع في نظر ديلاكروا . لذلك كان يعد تلك الشرذمة المغلفة تحت أردية مزركشة ، الذين لا يحركهم سوى شعور واحد هو التسابق ووطء أجساد الآخرين ، والذين لا يتحدثون إلا في التفاهات ويتشاءبون وسط الزحام عندما لا يجدون أى شخص يضابقونه بفضائهم — كان يعد هؤلاء القوم قطيعاً بأربع أقدام . . قطعاً منافقاً ، يثير في نفسه المرارة واحتقار الذات إذا ما تصادف أن اختلط بهم !

ولم تكن هذه الفئة من الناس إلا مجموعة من حاملي الأفعنة المبتسمة التي تعلوها علامة الانبساط والرضى ، والتي تثير فضوله دون أن تخدعه . لكنها كثيراً ما دفعته إلى تمنى قراءة ما في قلوب هؤلاء الناس ، لمعرفة ماهي السعادة الحقيقية التي تعبر عنها هذه الوجوه الراضية . وعندما غاص ديلاكروا في أعماقهم ، أدرك حقيقة أمرهم ، واتفق في الرأي مع سنانكور (Senancour) ، الكاتب الفرنسي الرومانسي الذي سبقه في القول في قصة أوبرمان (Ohlman) بأنهم « جميعاً يسترون أحزانهم تحت سعادة زائفة . إنهم يتحمسون لإظهارها لتلك العيون المصوبة إليهم دائماً ، ويقفون في المكان المناسب ، لكي تبدو تلك الدموع التي في أطراف

أعيتهم وكأنها تألق سعادتهم . لكي يزيروا من حقد الآخرين . . إن التفاف
الاجتماعي هو التظاهر بالسعادة .

وبرغم دراية ديلاكروا الواسعة بالنفوس البشرية ، فإن ذلك لم يمنعه من أن
يكون إنساناً ، ومن أن يرى أعماق الأمور وأبعادها ، ومن مساعدة الآخرين ،
أو على حد قوله ، من أن : « يكون بمثابة النغير الذي يعلن بعمى يقومون بأعمال
كبيرة » . فالإنسان — تلك القصيدة الرائعة « التي لم يتوصل أحد إلى أعماقها بعد » —
هو أثنى ما في الوجود ، برغم كل شيء . . .

وبعد هذا التقييم وتلك التقسيمات التي قام بها ديلاكروا ، رأى ألا يرتبط
بالآخرين إلا عن طريق رباط واحد ، هو أصدق وأفضل المشاعر كلها :
الصدقة . وقد مارس ديلاكروا الصدقة بشغف وكأنها عبادة مقدسة ، واحتلت في
حياته مكانة أكثر أهمية من مكانة الحب . وربما رجع ذلك إلى تأثيره بالحكماء
الأفنين الذين كانوا يعدون روابط الصدقة الحقيقية أثمن من أية كنوز . وقد
كتب ديلاكروا ذات يوم إلى تلميذته مدام بابو Mme Babut قائلاً : « إن أسعد
حياة في الوجود لا يمكن احتمالها إذا كانت بلا صدقة » . لذلك كان يشعر بأهمية
وبضرورة الصديق في الحياة . . الصديق الذي يستطيع أن يبوح له بكل ما يشعر به .
وبرغم أن الصدقة الحقيقية نادرة ، كالعقيرة الحقيقية ، فهي من الرقة بحيث يمكن
لأثقة الأشياء أن تعكس صفاء تلك المرأة التي تنعكس عليها صلة شخصين . ويؤكد جوبان
Jobin ، في مقدمة البوميات ، أن عبقرية ديلاكروا لم تحد به عن الآخرين
ومهما ارتقى في مجاله لم يفرق قط عن أصدقائه القدماء . أما ديلاكروا ، فكان
يقول لصديقه بيريه (Pirret) : « إنني لا أشعر بالسعادة الكاملة إلا عندما
أكون في صحبة صديق » . وكانت الساعات التي يقضيها في صحبة ذلك الصديق
هي فقط التي تظل عالقة بذاكرته . . ويتمم الفنان قائلاً : « الصدقة هي الشيء
الوحيد الذي نأسف عليه عندما نتخلى عنها في أي مكان . . » .

وظل متعلقاً بصدقاته القديمة ، متمسكاً بأهميتها بالنسبة له ، لأن الصدقات
الحديثة هي ، في نظره كالشجيرات غير المتمسكة بالأرض ، والتي تقتلعها بداية
أية عاصفة . لكن الزمن لم يبق على صدقات ديلاكروا . . فعندما وصل إلى
شبهخونه كان بعضها قد سقط في الطريق وكان بعضها الآخر قد انزوى . . .

لذلك كان يعود من اجتماعاته بمن تبقى له من الأصدقاء وقد تزايد إحساسه بالعزلة ،
لأن هناك أشياء كانوا لا يغتفرونها له ، وبخاصة ما يتفوق به عليهم . .
وأحاطته برودة الوحدة . .
وباستثناء قلة نادرة ، لم يتبق له في المجتمع إلا موكب من الأموات . . .

* * *

مرض العصر
وحذقة
ديلاكرو
إذا كان المعاصرون لديلاكرو قد أطلقوا عليه صفة
الحوشية ، فذلك لا يعنى مطلقاً أنه كان يحيا في منأى عن
الناس . فالواقع على عكس ذلك ، لأنه كان يعد من
النخبة المختارة في المجتمع الذي كان يختال فيه بحذقة
واضحة .. وكانت الحذقة آنذاك مرضاً من أمراض العصر—لكنها لم تكن بالمفهوم
السطحي الشائع في يومنا هذه . فهي ليست موقفاً ظاهرياً أو شكلياً ، وإنما
كانت — كما يقول أندريه فيران (André Ferrand) : « أخلاقياً نوعاً من شدة
الخلق والعزم . واجتماعياً ، تكون طبقة أرستقراطية تنفر من فظاظه العامة . وفي
مجال الحياة الفنية ، فإن الفنان المتحذلق غيور على الكمال » . أما وصف ،
بودلير (Baudelaire) فيضيف أنه « يجب على المتحذلق أن يسعى إلى الرفعة
والسمو بلا هوادة . يجب عليه أن يحيا وينام أمام مرآة الكمال » !

وكان ديلاكرو يسعى إلى الرفعة والسمو من خلال مرآة واحدة ، هي فن
التصوير . وإذا ما قابلته الصعاب والمتاعب من أى نوع كانت ، تحملها بقوة
وعزم . فلم يكن من السداجة بحيث ينزل إلى الحلبة مع من يهاجمونه . وهو في
ذلك يحذو حذو تاليران (Talleyrand) بدقة . وفي بحثه الدائب عن الكمال
أدرك وأمن بفكرة أن أهم شيء يكمن في التركيز ، وأسوأ شيء في التشتيت .
ولم يفلح أى حدث في الوجود — في جعله يحيد عن طريقه . ومن هنا أمكن لثيبيل
جوليان (Ph. Jullian) أن يقول إن « حذقة ديلاكرو هي قرار واع أكثر منه
تقليداً للموضة السائدة » . ويرجع ذلك إلى أن ديلاكرو كان قد قرر امتلاك زمام
نفسه وحياته كليةً ووفقاً لأعلى القيم الإنسانية والاجتماعية والفنية . وهذا قرار يتطلب
ثقافة مثالية ومظهراً نموذجياً ، كما أنه قرار يستوجب نصراً مثالياً . وكانت ثقافته في

اتساعها شبه عالمية . أما بالنسبة لمظهره ، فكان يلجأ إلى رئيس مكتب البروتوكول بوزارة الخارجية ليرشده إلى ما يرتديه . وكان تصرف ديلاكروا المثالي يجعل جميع الشخصيات ترغب في وجوده . وموقفه هذا كان يهدف إلى التفاني التام في فنه . ذلك الفن الذي لا يصل إلى الكمال أبداً — على حد قوله .

وكان ديلاكروا بطبيعته يميل إلى كل ما هو رفيع وإلى كل ما هو أصيل . وربما يرجع ذلك إلى نشأته في أوساط محافظة وإلى دراسته الكلاسيكية . وبرغم ميله إلى طبقة معينة « فإن ذلك لم يمنعه من تقسيم المجتمع إلى طبقات ومن رؤية مختلف جوانب كل طبقة من محاسن ومساوئ . فبينما كان يميل إلى الأرستقراطية ، كان يدين مظاهرها المتصنعة والطواير الطويلة المكونة من عشرين نخادماً ، وكل تلك المعدات التي تعقد الحياة أكثر مما تخدمها . فقد كان التبرج يضيره . لكنه لم تكن هناك أية طبقة تثير حنقه أكثر من البورجوازية الصاعدة . إذ أن تلك الفترة التي تلت حروب نابليون ومعاركه الجنونية ، تعد فترة الصعود الخاطف للبورجوازية التي كانت تستمد قوتها أساساً من المضاربات المالية .

والمجتمع البورجوازي — بالنسبة له — يتكون من « الوصوليين » وتجار الأحذية ، والبقالين الذين يجب ألا ينظر إليهم عن قرب » . وكان كل هذا اللوم الذي يحيط به يخيفه . مما دفعه إلى الاعتماد بأن كل شيء سيئ الحال . فقد كان يرى الفضيلة ضعيفة ومتخاذلة ، والشعور بالمسؤولية مخفياً من كل الرعس وقد حلت محله الضمائر المطاطة التي تكني بسطح الأمور . كما كانت البلادة واللامبالاة والحقارة تمنع الاهتمام بما هو أساسي ، والأنانية تحل دائماً محل المثل العليا — التي هي حماية المجتمع ، والميوعة تطفح من كل شيء . ولم يلاحظ على كل الوجوه سوى حمى واحدة متأججة ، هي حمى الوصول بأي ثمن . . . حتى الأماكن كانت تبدو له دائمة التغير . . .

وفي هذا المجتمع الدائم التغير ، بدأ ديلاكروا ينظر إلى نفسه على أنه غريب عن كل ما يدور حوله ، لأن وجوه « هؤلاء المتأمرين وأولئك العاهرات » تصيبه بالذعر . . . فاقترصت اهتماماته على استخدام يومه استخداماً حسناً ، وراح يتحسر على العالم الذي لم يمد مثلما كان من قبل وعلى ما لا يمكن إيجاده في صحبة هؤلاء التجار .

حديثي الثراء محدثي النعمة ، والذين أصبحوا يكونون معظم الطبقات العليا في المجتمع . لذلك كان يفضل صحة الفلاحين على صحة أولئك التجار الذين يقتلون دنائتر حساباتهم وخزائهم ليقوموا الحفلات ، وعلى صحة أولئك الوصوليين ذوي الأفكار الشحيحة والذين هم في صراع دائم مع طموح حب التظاهر ! لكن ذلك لايعنى أنه كان ميالا إلى طبقة الفلاحين - التي كان يحلو له تسميتها « طبقة ذرات الأربع » ! فلم يكن بهم بها إلا من وجهة النظر الفنية . فهي أكثر طبيعية ، وأكثر إيماء للتصوير من تلك العرائس الموشاة الموجودة في المدن . . إن المجتمع الوحيد الذي كان يتجاوب حقيقة مع ميوله ، هو مجتمع أولئك الأذكاء الذين يفهمون كل شيء حتى تلميحاً . . .

وقد أرجع ديلاكروا ما أصاب الناس من تغيرات إلى سببين : البروتستانتية والثورة . فالأولى قد جردت السماء والكنائس ، أما الثانية فقد ثبتت القوم في قلاع المنفعة والمتعة المادية . . أى على حد قوله : « لقد قضت على كل العقائد . فبدلاً من ذلك السند الطبيعي الذي يبحث عنه الإنسان في قوة غيبية ، قدمت له الثورة كلمات تجريدية مثل العقل والعدالة والمساواة والحقوق » . ولم يكن ديلاكروا العقلاني ، ضد العقل ولا ضد العدالة والمساواة والحقوق ، لكنه كان يرى أن هذه القيم - في التنفيذ الفعلي - ليست سوى أطياف أو لعبات « يزغزلون » بها أعين الناس ويحمدون عقولهم !

غير أنه كان يفكر دائماً كفنانون . ينجذب أكثر بالجانب الشكلي أو الخلقى للأحداث ، دون الوصول إلى السبب الجذري . لأن الجانب الثقافي أو المثير لفن التصوير هو أول ما يلتفت نظره . لكن ذلك لم يمنعه من اتخاذ موقف محدد بالوقوف إلى جانب الأرستقراطية ضد البورجوازية . فهو يرى « أن الشعب - الذي يكون الأغلبية - يخطئ في اعتقاده أن الممتلكات الكبيرة ليست ذات منفعة كبرى . إنما تفيد الفقراء ، وما يحصلون عليه منها من مكاسب لا يضر الأثرياء الذين يتركزهم ينعمون بما يجدونه . أما البورجوازيون الصغار ، المحدثون ، فهم يتوقعون ويسدون الطريق على غيرهم . ولا يستطيع الفقراء ، وقد حرموا كلية من هذه الطبقة ، أن ينعموا بالحقوق الهزيلة التي تعطيهم إياها الدولة الجمهورية » . ومع هذا الموقف

المحدد فهو يعلق على مساوى النظام الرأسمالى قائلاً : « إن الصناعات الآلية تعطى كل إنتاجها لأيدى ملاكها الملوثة ولا تترك شيئاً للعاملين » .

ومهما وأى ديلاكروا من مساوى فى المجتمع ومهما قال من ملاحظات ، فإن ذلك لم يجعله يجيد كفننان ، عن رأيه فى أن الفنان لا يمكنه الوصول إلا عن طريق الجشهور . وذلك ما كان يجعله دائماً ممزقاً بين ضرورة قبول الدعوات ورغبته فى ألا يتحرك - وهى رغبة أقرب إلى طبيعته . وهذه إحدى مواصفات ازدواجيته ، على حد قول جان كاسو (Jean Cassou) : « إنه يستمتع بوجوده فى المجتمعات وفى نفس الوقت يؤنب نفسه على مثل هذا الاستمتاع . فهو يعرف خباياه كما يعرف أنه يملها » . ولم يمنعه شعوره هذا من الاختلاط . فالفنان لا يستطيع الانعزال حقيقة ، وخاصة عندما تكون رغبته هى تحقيق أعمال كبيرة من أجل المجتمع . كما أنه ، بالإضافة إلى ذلك ، كان يستمتع بشعور الإعجاب الذى يحيط به . فهو لم يكن يرتضى بأن تعجب به هذه النخبة من المثقفين وحدها ، وإنما كان يود إعجاب الجميع ، حتى أبسط العمال ..

ومع أنه كان يعد متحدثاً بارعاً مع أولئك الذين يجد لديهم نوعاً من التجاوب فإنه لم يكن يجد ما يقوله فى تلك الاجتماعات الراقية ، وكثيراً ما كان هؤلاء الأشخاص لا يجدون ما يقولونه له ! ولم يكن ينقذه من الملل الذى يغرقه إلا حديث عن فن التصوير ، يعيده إلى حالته الطبيعية . فلم يكن يتحمل تلك الاجتماعات التى يعرف أنها زائفة ، إلا من أجل فنه . وربما كان تعبيره أكثر إيضاحاً لموقفه : « يجب أن يكون الفنان اجتماعياً لكي يتباه المجتمع ويفتح له الطريق » .

وكما كان يسخط على هذه الاجتماعات ، كان يسخط أيضاً على حفلات العشاء العصرية المملة والباردة . لأن « هذا العدد الهائل من الخدم والأواني الزجاجية الرقيقة وكل ذلك التراء الغبي والمثير للفرع » كان يضايقه لسبب واحد ، هو أنه لم يكن يترك فى نفسه أية ذكرى . . . وكل ما كان يحصل عليه من هذه الأمسيات هو مزيد من التعب . أما الانطباعات التى تركها فى نفسه هذه الحفلات فكانت متشابهة . فكان يترقب اللحظات التى سيخرج منها إلى الطريق ، حرّاً ، يستنشق الهواء النقي . وكل ما كان يخرج به من هذه الضوضاء الصاخبة

لحنان أو ثلاثة من مقطوعة « الناي السحري » لموزار (Mozart) ، التي كان يترنم بها وهو عائد إلى داره ..

وإذا كان المجتمع البورجوازي يصيبه بخيبة الأمل ، لم تكن السياسة التي تتقاذفها الثيارات ، أقل إصاابة لآماله بالخيبة .. ومع ذلك ، كان يرى ويعيش الأحداث السياسية أيضاً من خلال ألوان فن التصوير ..

* * *

السياسة
شعارات
زائفة

« لقد كفرت بالسياسة ، ولن أتوب ثانية » ! .. إن هذا التعليق الذي كتبه ديلاكروا في سن التاسعة والخمسين لم يكن هو ما يعتقد حقيقته طوال شبابه . فقد ولد قبل الجمهورية القنصلية ببضعة أشهر ، وترعرع مع الإمبراطورية . فتشرب تلك العظمة المتفتحة بعمق ، ونبت ملكاته مع نموها . فظل دائماً ميالاً إلى كل ما هو إمبراطوري وإلى كل ما هو عظيم . بل يقول البعض إنه قد اكتشف موهبته لفن التصوير بفضل نابليون . فقد قرر ديلاكروا أن يتعلم فن التصوير عقب مشاهدته « متحف نابليون » حيث كانت توجد أكبر مجموعة من الروائع الفنية .

وإن كانت نظرة ديلاكروا تنجبه إلى العالم من خلال جرحيه ، فهو في ذلك مثل كل فتيان العصر الذين قال عنهم ألفريد دي موسيه (Alfred de Musset) إنهم يشعرون بالضيق لأن كل ما كان موجوداً لم يعد قائماً ، وكل ما سيكون لم يتحقق بعد . فكان الفنان الشاب ينظر إلى عهد عودة الملكية على أنه فترة إحباط للعزائم وعلى أن كل شيء فيها سيئ السير . لكن هذا لم يعطه حق الصراخ بصوت أعلى من الآخرين : فأثر العمل على الشكوى ..

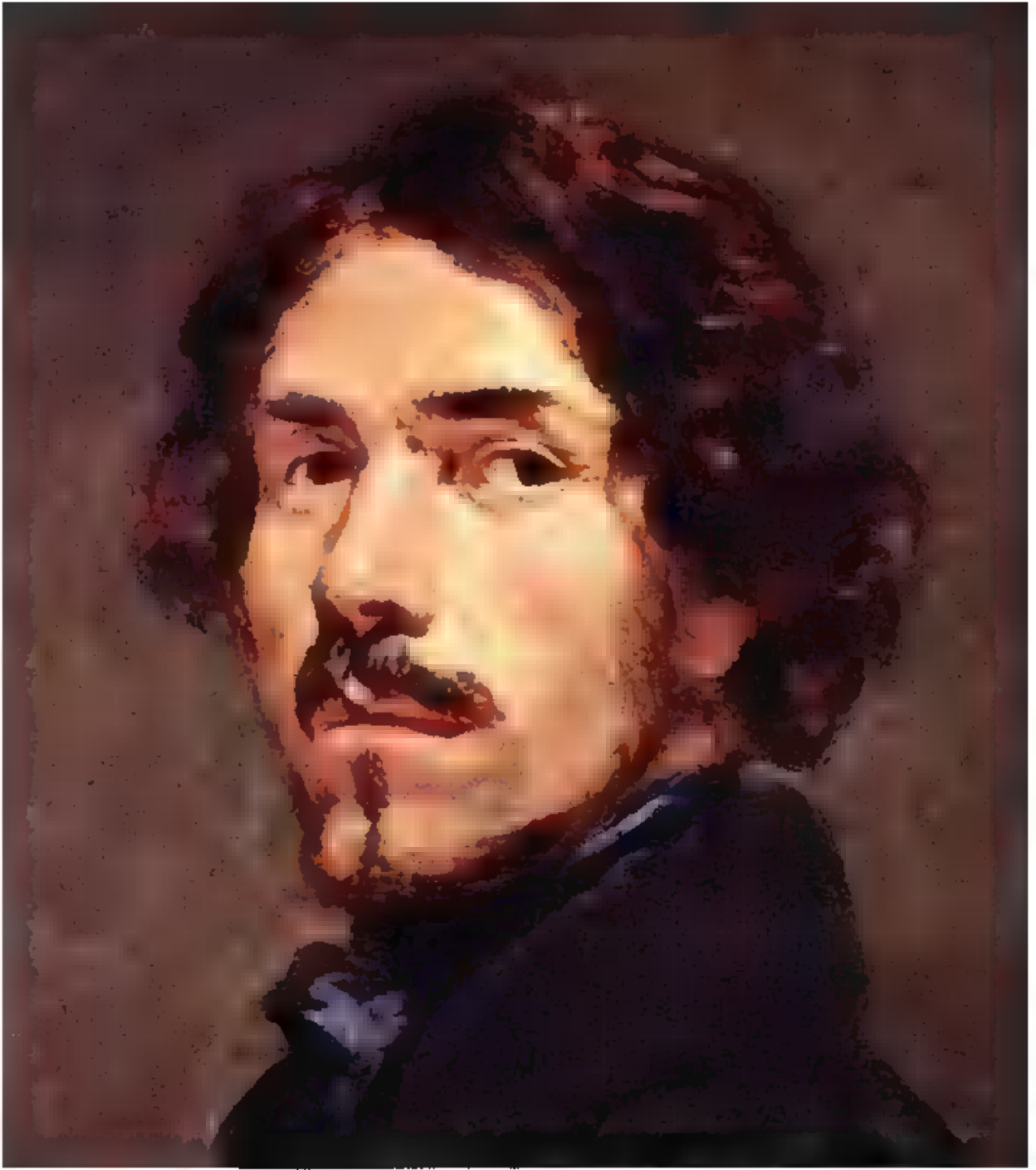
وقد دفعه حبه لنابليون ، وحنقه على النظام الملكي الهادي الأبله ، إلى الانضمام مع الفنان جريكو (Géricault) لتنظيم « الكاربوناري » ، وراح يحضر اجتماعاتهم السرية . وسرعان ما تسبب انضمامه إلى حركة المقاومة هذه في ضم اسمه إلى كشوف الثوريين بمكاتب البوليس . غير أنه راح يكتب في يومياته أنه « ثائر » وليس « ثورياً » - وشتان بين الكلمتين . وكان ديلاكروا

في حقيقة الأمر نائراً ضد موجة البورجوازية التي تجتاح المجتمع ، ولم يكن ثورياً إلا في فنه وبين جلدان مرسومه - كما قال عنه فيكتور هيغو (V. Hugo) . فبانضمامه إلى معركة التحرير ، لم يكن يفكر إلا في تحرير فن التصوير الخاضع للدولة ، المنتزم ، والغارق في غمار الكلاسيكية . كما كان يفكر في إنشاء جمعية فنانيين أحرار ، مثل جمعية فناني لندن . وتم له ذلك في يناير ١٨٣١ ، وانضم إلى جمعية المصورين والنحاتين الأحرار ، التي شارك في كتابة منشورها .

وقد استعان ديلاكروا بوسائل شتى في سبيل تحقيق هدفه كمصور . وإذا كان قد فكر في تصوير بعض الموضوعات السياسية أو صور بعضها فعلاً ، مستلهماً موضوعاتها من الحروب التي كانت دائرة بين الأتراك واليونانيين في معارك المورة أيام محمد علي ، أو من الأحداث المعاصرة له ، فإن ذلك لم يكن إلا بغية تميزه على بغية الفنانين وبغية الحصول على مزيد من المكانة تجاه منافسيه ، وليس بدافع وطني . فعلى حد تعبير رنيه ويج (R. Huyghe) إذا كان ديلاكروا قد ارتدى آنذاك رداء الحرس الوطني ، حماسة ، فلم يكن ذلك إلا من باب التحذلق وليس من سبيل التعصب الوطني .

ولا يعني ارتداء ديلاكروا زي الحرس الوطني أنه قد ساهم بطريقة مباشرة في الثورة . ويحدد « فيليب جوليان (Ph. Jullian) » أن أحداً لم يره ممسكاً بالبندقية في يده مثل دومينييه (Daumier) أو دوماس (Dumas) ، لأنه لم يستسغ غضب الشعب الجامح . كما يؤكد إسكندر دوماس (A. Dumas) « أنه كان يخشى انفجارات الشعب الصاخبة » . أما بيميرديه (Pierre Daix) فيشير إلى أن « ديلاكروا قد تحول إلى محافظ شديد المحافظة فور حصوله على النتائج التي يرغب فيها » وأصبح يأمل في كبح جماح الثورة . لكن ذلك لم يمنعه من التعامل مع حكام العهد الجديد ومن تنفيذ ما يعهدون به إليه من طلبات . ولاغربة في هذا الموقف المتناقض فكل ما كان يريده ديلاكروا هو أن يصور . .

غير أن تلك الرغبة الشديدة في التصوير كان يلزمها خوف شديد . خوف تثيرة رهبته من ألا يجد الوقت الكافي ليصور كل ما في ذهنه ، وخوف حقيقي من ذلك الشعب ومن تلك الزلازل الصماء الكثيرة التي تشير ببطء إلى مولد طبقة جديدة وإلى ظهورها على مسرح الأحداث ، إذ لم تعد البورجوازية وحدها هي التي نرغبه ،



أوجين ديلا كروا (١٨٤٠) فلورنسا . معرض البلدية

ولإنما ذلك الشبح الضخم الذى يعلن عن قدومه بثبات : شبح البروليتاريا ! . .
وزادت ثورة ١٨٤٨ من فزعه . .

لنم يشارك فى حماسها وآمالها مثل الشاعر ليكونت دى ليل (Leconte de Lisle)
وإنما شعر مثل الكاتب جوستاف فلووير (Gustave Flaubert) بمزيد من اليأس
تجاه التغيير الاجتماعى . وعلى عكس اتجاه فيكتور هيغو (V. Hugo)
فإن خط سير التطور السياسى لديلاكروا أصبح أقرب إلى الكاتب بروسبير
مريميه (Prosper Mérimée) ، الذى وصل إلى عدم الاكتراث السياسى
بعد حياة سياسية حافلة وبعد كل الثورات التى عاصرها . أما ديلاكروا ، فراح
يستعرض كل ما نتج عن الثورات من دمار ، وهو يتأمل ما حوله من خراب فى
التويلرى ، وفى السراى الصغيرى ، حيث احترقت لوحته الشهيرة « ريشليو فى الكنيسة »
فأدان كل هذه « المحازر الدموية » وهذا « التخريب » وهذه « الثورات التى
تلهب مشاعر الحقراء الذين هم على استعداد للقيام بأعمال السوء » ، ثم يتساءل
عن « مكانة الفنون المسكينة وسط هؤلاء الثوار غير القابلين للإصلاح » .
ولم يعد ديلاكروا يرغب فى الحرية إذا كان هذا « الخراب » هو ثمنها . وكان
رأيه مخالفاً لرأى جان جاك روسو J. J. Rousseau الذى لم يرسو نار المطبخ ،
عندما كتب يقول : « إننى أفضل حرية ملأى بالأخطار على عبودية مسالمة » .
إذ أن صاحب اليوميات قد وصل إلى رأى مخالف . فقد كتب إلى جورج صانده
(G. Sand) قائلاً بوضوح : « إن هذه الحرية التى يحصلون عليها بالمعارك ليست
هى الحرية الحقيقية التى تتلخص أساساً فى أن يتحرك الإنسان فى سلام ، وبفكر
ويتناول طعامه فى مواعيده . وكثير من المزايا الأخرى التى لا تحترمها الانقلابات
السياسية » .

ثم يختم هذا الخطاب قائلاً : « اغفرى تأملاتى المتخلفة » . .

وعندما لم يعد ما حوله من أفكار وطنية وسياسية سوى « شعارات زائفة » ، قرر
أن يلفن ماضيه بكل تطلعاته وأحلامه المستقبلية ، وأصبح يتأمل تلك المقبرة
بهدهو ظاهرى ، كأن الأمر لا يعنيه أو كأنه يتعلق بشخص آخر ! لكن ذلك التأثير
الذى ادعى قدرته على أن يدير ظهوره للأحداث وعلى ألا يقرأ جريدة واحدة
بحجة أن الأحداث تستغنى عن آرائه — بما أنها تم دون مشاركته ودون أن
أرجع ديلاكروا

تستشيره - هذا التأثير ، وإن كان يود العزلة والابتعاد عن أية مشاركة ، لم يتردد ذات يوم ، عندما كان بضاحية شانروزيه ، في أن يكبح جماح بعض الرجال الذين شاركوا في المظاهرات ، وفي أن يقبض على عدد منهم بواسطة رجال الشرطة الذين راحوا يعاونونه ليقودهم إلى السجون : مكبلين وغير قادرين على الأذى ! أى أنه عندما خابت آماله ، لم يتنكر للحرية فحسب ، وإنما أصبح لفترة عنصراً قاهراً للحرية لكي يحافظ على النظام . . ذلك النظام العزيز لديه والضرورى بالنسبة لإبداعه الفنى . وازدادت نظرتة السوداء شؤماً ، ونقده المرد لاذعة ، فلم يعد يرى في خطب باربس (Barbès) ، ممثل الشعب في ثورة ١٨٤٨ ، إلا « ادعاءات خاطئة » ، وفي الكتاب السياسيين الثوريين ، إلا « طبقة عصرية ضارة ، تضحك بهدوء على الشعب بما تقدمه له من أفكار عقولها المريضة » .

وفي حوالى منتصف القرن ، لم يعد دافع ديلاكروا الأول هو الفن ، وإنما هو الحوف الاجتماعى ، إذ أننا نرى في المقال الذى كتبه عن جرو (gros) ، « أن الأفكار الخاصة بالفن قد اتخذت مكانة ثانوية إلى جانب الأفكار السياسية وإلى جانب حلمه الكبير بالإمبراطورية ، وأمله في عودة نابليون جديد ، قادر - مثل السابق - على إعادة الثورة إلى النظام » .

وكلما ازدادت « فظاظة البورجوازية الصارخة » في الإمبراطورية الثانية ، شعر ديلاكروا بعمق بالحنين إلى الأزمنة الماضية . وابتعد عن حلقات الصراع السياسى ، إلى درجة أنه كان ينام جالساً عندما يتكلمون حوله عن السياسة . فراح يتمتم في أسى : « كل شيء قد تغير في فرنسا ، وكل شيء مازال يتغير ! » .

أما حلمه الدفين ، فقد باح به إلى صديقه مدام دى فورجيه (Mme. de Forger) عندما كتب يقول : « ليته كان في استطاعة الإنسان الذهاب إلى أى مكان لا يسمع فيه عن برودون (Proudhon) أو عن كابييه (Cabet) ، ولا عن مجد فرنسا ! كم كنت أود أن أكون نمساوياً . . نمساوياً في العهد القديم ، حينما كانت عقوبة الاشتراك في السياسة هي الموت ! »

ووصل ديلاكروا إلى درجة من اليأس ، جعلته يجد أن كل شيء متشابه هنا أو هناك ، وأن المعارك تنتقل فوق القارة الأوروبية وفوق العالم أجمع كعاصفة تدفعها

الرياح . فابتلع كأس موارنه حتى الثمالة ، مكتفياً بذلك الوطن الإنسانى العالمى الذى لا حدود له : فن التصوير .

ورضى الفنان القدرى بمصيره . فكتب مبرراً هذا الرضوخ ، قائلا : « إن الأخلاقيين والفلاسفة ، أعنى الحقيقين منهم ، مثل مارك أوريل (Marc Aurèle) أو المسيح — دون اعتبار لأى جانب آخر سوى الجانب الإنسانى — لم يتحدثوا عن السياسة أبداً . إن المساواة فى الحقوق ، وعشرين من الشعارات الأخرى لم تغنهم مطاقاً ، ولم ينصحوا الإنسان إلا بالرضوخ للقدر . . ليس لذلك القدر المعتم لدى القدماء . وإنما إلى تلك الضرورة الخالدة التى لا يمكن لأى شخص أن ينكرها ، والتى لن يستطيع الفلاسفة الأدعياء التصدى لها ، ألا وهى : الخضوع لحدود الطبيعة الصارمة . إنهما لم يطالبا من العاقل إلا أن يتلاءم وأن يقوم بدوره فى المكان الذى تحدد له وسط التجانس العام . أما الممرض ، والموت ، والنفوس ، وآلام النفس ، فهى خالدة وستعذب الإنسانية تحت كل أنواع الحكم . والإصلاح ، سواء كان ديمقراطياً أو استبدادياً ، لن يغير شيئاً !! . . »

وبرغم أنه قد غرق فى الكلام حتى أذنيه ، وعرف « خبايا الكواليس » على حد قوله فإنه لم يستطع الحياة فى قوقعته المغلقة ، وظل يشارك فى الحياة العامة ، وإن كان بشئ من التحفظ ، وظل يلتم أخبار الجرائد ، « تلك الجرائد الوقحة الكاذبة ، التى لا تكترث بعطشنا للأبناء » . . فهو يعرف فى قرارة نفسه أنه لا يمكن أن يعيش الإنسان منعزلاً كلية . .

وتغلبت عليه صفة الفنان الواسع الرؤيا ، وأسكركه الغليان الصاخب من حوله وأسكرك نظراته — تلك النظرات المشتعلة بالفضول وحب الاستطلاع . . فراح يصوبها من حوله بأشياء وحنين ، كما راح يحول بها عبر التاريخ وعبر الملاحم القديمة والحديثة ، وبخاصة عبر أعماقه الذاتية الدفينة — ومن هنا ، كان يحول بها عبر الإنسانية الواسعة ، إذ أنه جعل من كل هذه المآسى الدرامية المثيرة المحرك الأول لتعبيره الفنى . . كما كانت أسطورة القرن الذى يعيشه تجذبه فى صمت . وكما من مرة راح يردد فى نفسه ، مثل جوليان سوريل (Julien Sorrel) ، بطل ستندال (Stendhal) فى قصة « الأحمر والأسود » : « إن بوناپارت ، ذلك

الضابط المجهول المعدم قد جعل من نفسه — بلا أى إثروة — سيد العالم بفضل سيفه « ! . . وبرغم رغبة ديلاكروا الشديدة فى أن يصور موضوعات عن الثورة الفرنسية » مثل وصول حملة بوناپارت إلى مصر ، فقد تراجع مثل بلزاك (Balzac) أمام فكرة التعبير عن هذه الأسطورة . ويؤكد فيليب جوليان (Ph. Julian) : « أن نابليون لا يظهر فى « الكوميديا الإنسانية » ، وأن ديلاكروا لم يتم تصوير ثلاث لوحات كان الإمبراطور هو موضوعها » .

لقد أبى الفنان تخليد ملاحم غيره ، وراح يعمل على تخليد ملحمة ، وأسطورته ، وكوميديته الإنسانية — بغية إحراز أكبر أنواع الانتصارات إذ أنه كان يتطلع إلى أعلاها ، إلى الانتصار على ذاته . وهذا الانتصار على الذات ، قامت رحابه فى باريس . .

• • •

باريس ملل كره ديلاكروا مدينة باريس منذ الصغر . ولم يخف
لامفر منه ذلك الكره فى تعبيراته لوصفها . وقد مرت هذه
المدينة تحت قلمه بأكثر أنواع النقد لذعاً . ففى
الثالثة والعشرين من عمره ، كتب لأحد أصدقائه
قائلاً : « باريس ، هى مصدر نفورى الدائم : إن هذه الضوضاء »
وهذه القذارة الرطبة » والصيحات الشاذة للباعة والبؤساء تملأنى بالضيق
والملل » .

وكانت الأزقة آنذاك من الضيق بحيث كان من الصعب على دورية جنود أن
تمر فيها صفّاً واحداً . كما كانت القذارة المنتشرة فى كل مكان ، والمنازل التى
ليست قصوراً ولا صروحاً تثير استمئزاز ذلك المنحدر من الأرستقراطية المولد . لم تكن
تثير استمئزازه فحسب ، بل كانت تدفعه إلى البحث عن ملجأ آخر ، وعن أرض
أكثر جدارة بميوله . ورغبة منه فى معرفة إذا ما كان العالم متشابهاً فى كل مكان ،
راح يسأل صديقه سولييه (Soulier) : المقيم فى إيطاليا « قائلاً : « هل القوم
أغبياء فى ذلك البلد مثل فرنسا ؟ هل الفلاحون هناك أيضاً مثل البهائم إجمالاً ؟ »
ثم يضيف باستمئزاز : « هل تسمع صياح الباعة فى الطرقات وهم ينادون :

جلد أرانب ، ملابس قديمة وأربطة للبيع ؟ . وفي الوقت نفسه كان ينصح صديقاً آخر بالبقاء حيث هو في إسبانيا ، لأن باريس ليست جذيرة بأسفه عليها . . « فكل الجدران تنصب عرقاً وتبكي . . والرطوبة تصل إلى جوف كل إنسان » . .

وبينما كان معظم الناس يحلمون بالذهاب إلى مدينة النور ، لم يكن هوجمى إلا الابتعاد عنها ! كان يكره طرقاتها وسكانها ، ويتصور أنه لن يشعر بالسعادة إلا في تلك المدن التي تنمو الأعشاب في شوارعها ، والتي لا يسمع فيها أى صوت . وكلما انتابه القلق ، لجأ إلى الريف . وفي كل جولة يقوم بها كان الذعر ينتابه كلما فكر في العودة إلى « باريس المرعبة » بكل ما بها من وحل ، وشحاذين ، وأمراض معدية ، وحرارة ، وأتربة يستشققها الإنسان . . غير أن ما كان يؤله أكثر من كل ما تقدم هو ذلك الحزن القاسى الذى يستولى على كل شىء .

ولم يكن يشجعه على العودة إلى باريس إلا فن التصوير . فإذا ما سمع أن إحدى لوحاته ، مثل « دانتى وفرجيل في الجحيم » قد تم تعليقها في سراى اللوكسمبورج ، أسرع بالعودة إلى العاصمة وإن لم يكن في انتظاره سوى الحقد الخفى ! ومع أن هذه العودة من أجل فنه فإنها كانت تثير في نفسه الشعور بالنفور . . ذلك لأن باريس في نظره تتكون من « خمسمائة شخص يحكمون ويفكرون لكل هذا القطيع ذى القلمين ، الذى يسكن باريس ، والذى ليس باريسياً إلا اسماً ! » . ولم يكن بطيب له الجلوس إلا مع أحد هؤلاء الرجال الخمسمائة ، مع من هو قادر على الحكم وعلى التفكير بنفسه .

وسرعان ما دفعه هذا رأى الذى اقتنع به إلى حذف عدد كبير من المعوقات التى كانت تحيط به ، سواء عن صواب أم عن خطأ — كما قال — لكى يتمكن بفضل قليل من « الحرية » أو « الهمجية » من البقاء في هذه المدينة . ومن الغريب أنه طوال يومياته — التى تملأ ألفاً وخمسمائة صفحة — لم يكتب بإعجاب عن باريس إلا مرة واحدة ، حينما قال : « إن باريس تبدو لي فاتنة » . .

ولا يرجع سبب إعجابه هذا إلا لأنه كان عائداً من نزهة طويلة ، وكان يتأمل المدينة من خلال حديقة قصر التويلرى المهجورة . . أى أن المنظر كان شاعرياً جديراً بالتصوير . .

ويشرح ديلاكروا سبب كرهه المستمر لهذه العاصمة قائلاً : « خارج باريس أشعر بأننى أكثر رجولة وإنسانية . أما فى باريس ، فلست إلا مجرد سيد . . فلا يوجد هناك سوى سادة وسيدات . . . أى لا يوجد سوى دى ! »

وتختلف أراؤه بالنسبة للمدن الأخرى وفقاً لما يجده فيها من موضوعات تجذبه إليها . ففى بلدة « ديب » ، الواقعة على الساحل الشمالى ، كان يرى البحارة . والمزارعين ، والجنود ، وتجار الأسماك . . وجميعها مناظر غريبة غنية بما يمكن تصويره ، وهذا هو المهم بالنسبة له .

حتى الجنازات كانت تبدو له أفضل بعيداً عن « باريس الموبوءة » . فهو يصف إحدى الجنازات فى بلدة « پاسى » قائلاً : « إن الموكب وطريقة الدفن ، ووجوه كل المشتركين فى ذلك مختلف . . كل شيء هنا وقور ، جاد ، حتى أولئك الذين يتفرجون خلف النوافذ ! »

وإذا كان قد رأى أن بلدة « نانسى » — وهى مدينة كبيرة وجميلة — حزينه مائة ، فذلك لأن اتساع الطرق وتوازيها كان يحزنه ، ولأنه كان يرى نهاية ذمته أمامه فى خط مستقيم . ولم يكن هناك ما هو أكثر مللاً من ذلك إلا حى « وست إند » فى لندن . لأن كل المنازل تتشابه والطرق واسعة ولا نهاية لها . . مما دفعه إلى تفضيل مدينة « ستراسبورج » بشوارعها الضيقة النظيفة ، فقد كان يشم فيها جو العائلة ، والنظام ، والحياة الهادئة ، بلا ملل . .

وعلى الرغم من أن ديلاكروا كان يميل إلى كل ما هو كلاسيكى ورتيب ومنظم فإنه — بالنسبة للمناظر الطبيعية — كان يفضل مفاجأتها المفجة وغير المتوقعة على الرتبة العارية أو الصارخة . ولم يلتزم عقرب داره بسبب كرهه للمدينة — كما أشاع عنه بعض معاصريه أو مؤرخيه ، فقد كان يتردد على المجتمعات ، وكانت له زيارته كما كان له زواره . ولم يكن يبنى فى داره إلا الوقت الذى يستغرقه عمله . غير أن شدة حنقه على باريس على كل تلك النصوص السياسية التى تملؤها ، وبخاصة حنقه على ظهور الطبقة البورجوازية « المتعفنة » . التى تخدش المهابة الإمبراطورية والأرستقراطية فى نظره ، قد دفعته إلى الحلم ببلد خيالى . . بلد مثل ذلك الذى وصفه بودلير (Baudelaire) حين قال : « بلد كثير الخيرات حقاً . كل شيء به جميل ، غنى ، هادئ وصادق ،

حيث يحلو للثراء أن يتألق في مرآة النظام ، والحياة فيه دسمة ، يتنفسها المرء بهدوء ،
وتنعدم منه الهرجلة والعريضة وكل ماهو غير متوقع ، كما أن السعادة فيه قد تزوجت
السكون . .

ودفع الحلم بهذا البلد الخيالي ديلاكروا إلى أن يتساءل يامعان : « ماهي تلك
الحياة التي يعيشها المرء وكأنه طحلب مربوط بشجرة ؟ » ثم يخيب عن نفسه واعداً
إياها قائلاً : « مادام لي ساقان ، أرجو أن أعيش مادياً لأتمتع بكل شيء » . وبما
أنه كان على غير وفاق مع المجتمع ومع عصره ككل ، فقد راح يحلم بالسفر .
وهو يشرح مغزى هذا الحلم قائلاً : « إن السفر الدائم هو خير وسيلة يمضي بها
الإنسان وقته وحياته ، وبخاصة بالنسبة لإنسان مثلي ، على غير وفاق مع الأفكار
التي تسيطر على العالم في الزمن الذي يعيش فيه . . إن تغيير البلد يعادل تغيير
العصر » .

كما كان دائم التفكير في الذهاب إلى كل من إيطاليا ومصر . لكن تفكيره
ظل أمنية . . أمنية لم تتحقق . فالرحلتان الطويلتان اللتان قام بهما خلال حياته
كانتا إلى لندن وإلى المغرب ، حيث اكتشف في الأولى الحذلقة والرسم بالألوان
المائية ، واكتشف في الثانية الضوء الساطع والعصر الروماني القديم متحركاً حيويًا . .
وقد كتب عن هذه الرحلة الأخيرة قائلاً : « لقد عشت في هذه الفترة الوجيزة أكثر
عشرين مرة مما أعيشه خلال أشهر طويلة في باريس » . غير أن رحلاته القصيرة
المدى كانت كثيرة ومتعددة ، وبخاصة إلى المناطق التي تعتبر كالمصحات ،
وذلك بسبب صحته المعنلة دوماً مما دفعه إلى ابتلاع منزل صغير بضاحية شانروزيه ،
خارج زحام باريس وصخبها .

ومع كل ما يكنه لباريس من كره وتعت شديد ، لانجده بدءاً من التساؤل عما
كان يجلبه إليها ويربطه بها . ويخيب ديلاكروا قائلاً بوضوح : « إن رأي باريس
هو خاتم الشهرة » .

وذلك هو ما دفعه إلى التقدم سبع مرات للحصول على مقعد في الأكاديمية . وهو
أعلى خاتم يمكن أن تضعه باريس على شهرة أي فرد .

وإذ لم يستطع الابتعاد عن العاصمة برغم كل ما يمكنه من مشاعر ضد تلك « الأعجوبة الرهيبة التي تتكون من تجمعات مذهلة من الحركات والآلات والأفكار ، تلك المدينة ذات المائة ألف رواية ، والتي تعد عاصمة الدنيا » على حد وصف فيليب جوليان (Ph. Jullian) ، وضد باريس المظلمة المليئة بالجرائم الممثلة في « قصة الثلاثة عشر » ، أو في قصة « الغموض » ، وضد باريس السوداء ، الرطبة ، الساخرة ، المنعكسة في أعمال حفر دومينييه (Daumier) ، فقد حدد ديلاكروا ، رجل المجتمع الأنيق ، نطاق مقره الذي لم يجاوزه إلا فيما ندر . ويقول فيليب جوليان : « إن هذه المنطقة تقع فيما بين قصر التويلري ، واللوفر ، وميدان الشانزليزيه ، وضاحية سان جرمان الأرستقراطية ، وبخاصة منطقة السوربون الجامعية . أى أن فرصة لقاء الفنان كانت تنحصر دائماً في نطاق الضفة اليمنى » .

وظل ديلاكروا غير راض عن باريس ، مثلما لم يكف عن الحلم ببِلدة خياله الضائعة ! فحتى يوم ٢١ سبتمبر ١٨٥٤ ، وهي آخر مرة ذكر فيها باريس في يومياته ، كتب يقول : « باريس تسبب لي النفور نفسه . . . وذلك بالرغم من أن هذه العاصمة هي المسرح الواسع الذي تدار عليه صراعات التقدم . . ذلك التقدم الذي قال عنه فيكتور هيجو إنه : « الخيط الغامض الكبير في تيه الإنسانية » .

مثلما كان موقف ديلاكروا على خلاف مع المجتمع ككل ،
وعلى خلاف مع السياسة عامة ، ولم يحب باريس - مسرح
تلك الأحداث الدامية ، لم يكن موقفه أقل إدانة بالنسبة
لأهم صفات عصره ، وهي : التقدم . ويقول المؤرخ الفني
ريمون إسكوليه (R. Escholier) : « في الفترة التي كانت تنصر فيها الإمبراطورية
الثانية » وهي تغير من باريس القديمة . وفي الفترة التي كان الديموقراطيون
والاشتراكيون يحبون فيها التقدم الآلى ويرون فيه تأكيداً لتحرر البروليتاريا ، كان
ديلاكروا يلتفت نحو الماضي ولا يشارك في الحماس الجماعي : كان ينظر إلى
فرنسا الجديدة بحزن شديد . . في حين يقول فيليب جوليان : « في خضم الأحداث ،

التقدم

مشعل

معتم

راح ديلاكروا ينطق ببعض الأحكام الساذجة أحياناً عن الآلات . . كان موقفه مثل موقف الشخص الشديد التجلد الذى يرى الحضارة القديمة وهى تخفى تحت وطأة المميجين والثقافات الشرقية . إن حرية الانتخابات العامة والبحار كطاقة لاتضيف شيئاً إلى الفنون ، لذلك فهى لم تكن تعنيه .

غير أن ديلاكروا قد وصل إلى أبعد من ذلك ، وتعدى مرحلة الأحكام الساذجة ، فقد كان له موقف محدد ضد تلك الانطلاقة التى تميز عصره . فوفقاً ليومياته ، التى لم ينج فيها أى عنصر من عناصر التقدم من تهكمه ، يبدو أنه متفق مع تلميذه بودلير (Baudelaire) الذى قال عن التقدم إنه « مشعل مظلم » ، و « بدعة بعض المتفلسفين الحاليين . واخترع لاقترع الطبيعة أو القدرة الإلهية » ، و « مصباح مستحدث ، يشع الظلام على كل مجالات المعرفة » كما اتفق معه فى تعريف التقدم بتلك « الفكرة المضحكة » ، وبأنه « يتحتم على كل شخص يرغب فى الرؤية بوضوح عبر التاريخ أن يطفى هذا المشعل المخادع أولاً » .

ولم يتردد ديلاكروا فى محاولة إطفاء هذا « المشعل المخادع » ، فى النطاق الذى يمتد إليه سلطانه . فى السادس والعشرين من مارس ١٨٥٤ كتب يقول : « ذهبت فى الثانية والنصف إلى لجنة التجارة . نقاش حول تنظيم معرض يضم كل الأعمال والمعجزات التى تمت منذ بداية هذا القرن . عارضت الفكرة بنجاح » واستبعد هذا الاقتراح . وقد عاوننى بروسبير مريميه (P. Mérimée) على ذلك .» .

ولا يستطيع المرء إلا أن يتساءل ويبحث بفضول عن مغزى هذه الكراهية بالنسبة للتقدم . ويفسر الكاتب پول فاليرى (Paul Valéry) ، الذى يشرح السبب بوضوح مبتدئاً بفكرة أن البورجوازي هو عكس الفنان . إذ « أن الأول يحب كل ما هو متين » ويؤمن بالتحسين وبالتطور ، على حين يحتفظ الثانى لنفسه بمجال الحلم . وكانت فكرة الكشف عن سر الطبيعة هى التى تفرع ديلاكروا . ويشرح پول فاليرى هذه النقطة أيضاً قائلاً : « إن كل الأحلام التى حلمت بها الإنسانية والتي توجد فى أساطيرنا بصور متفاوتة ، خرجت من مجال الحلم والمستحيل . . إن المدهش » يوجد حالياً فى المجال التجارى . . ولم يكن للفنان أى دور فى هذا

التحول .. فقد نما بفضل رؤوس الأموال .. أى أن كل ما هو قائم حالياً شديد الصلة بالعلوم الوضعية ، وبالتالي يزداد بعداً عن عالم الخيال .. » .

ونظراً لشدة تعلق ديلاكروا بالحكماء الأقدمين ويقولهم : « إن كل شيء باق في وضعه » ، كانت مسيرة التقدم — تلك المسيرة التي تتم على حساب الثبات الكلاسيكي وعلى قلقله ما هو متفق عليه — تثير حنقه حنقه الذى فاض على صفحات اليوميات .. فإذا استخلصنا آراءه في العلم وجدناه يقول : « كم من دليل يمكن إضافته إلى كتاب يعالج عدم ضرورة العلماء ! »

وكان يعنى خاصة ، كما ذكرها عنه جيلو (H. Gillot) : « هؤلاء العلماء الفضوليين الذين يريدون معرفة الأسرار التي حجبها عنا الطبيعة » .. أى أنه كان يعارض جدوى تلك الفئة المحسورة من العلماء ، التي تجرؤ على تكذيب ما هو موجود فعلاً لتتساق في تجارب جديدة ! ويسرع الفنان بتقديم الأمثلة الدالة على عدم ضرورة هذه الأبحاث ، مستشهداً بالحدث الذي وقع للعالم شارل بونيه (Ch. Bonnet) « الذي فقد نظره بسبب دأبه على محاولة الكشف عن سر التوالد عند البراغيت » .. ولا داعي لأن نشير إلى أن من يتحدث هنا أيضاً هو « المصور ديلاكروا » ، الذي يعد فقدان النظر بالنسبة له إضياغ كل شيء ..

أما المعرض الزراعى ، وهو أحد مظاهر التعاون العلمى في عصره ، فكان هو أيضاً مجالاً واسعاً للسخرية والهجوم . إذ كتب يقول : « إن أبسط منطق في الوجود يكفى للدلالة على عدم ضرورة هذا المعرض » . ثم يستطرد بحزن وهو يتجول وسط كل تلك الاختراعات الشاهقة : « أعتقد أنني في ترسانة أسلحة حربية » .. ثم يضيف بشيء من الحنق : « كيف يمكن لهذه الآلة الفظيعة ، المزودة بالأنياب والحراش والأسلحة الحادة ، أن تعطى الإنسان خبره البوى ؟ .. مسكينة أنت أيها الشعوب ! .. فلن تعثرى على السعادة بحرمانك العمل .. » .

وكان شعوره بالإهانة أكبر وأعمق تجاه ميكنة الزراعة في فرنسا . وانصب غضبه على إميل دى جيراردان (Emile de Girardin) ، قائلاً : « إنه يؤمن بشدة في الرفاهية العالمية معتقداً بأنه يسهم في سعادة الرجال بحرمانهم العمل » . وإذا حدث أن فزع الفنان لاختفاء العربية والمحراث من الحقل ، فهو في الواقع لم

ينزع إلا لاختفاء عنصر من العناصر الفنية شكلاً ، وليس حزناً على مصير الفلاحين الذين لم يعنه مصيرهم في شيء . بل قد وصلت به تخيلاته الساذجة الغاضبة على ما يدور حوله من تطور ، أنه قال : « . . . لا بد من تشييد المدن المناسبة التي تتسع لكل هؤلاء العاطلين ، الذين لم يعد لهم ما يعملونه في الحقل ، أو إقامة ثكنات تأويهم » . .

وفي حقيقة الأمر لم يكن هذا الموقف نتيجة لسذاجة ديلاكروا بقدر ما هو نتيجة لموقفه الصريح والمحدد ضد كل منجزات الثورة — التي كانت تقوم بها آنذاك البورجوازية المتصاعدة . وقد تغاضى عن أن التطور نفسه يوجد الحلول التي هو بحاجة إليها من خلال مسيرته ومن خلال تصارع مشاكله . فقد استوعب التطور الصناعي كل « هؤلاء العاطلين » الناجمين عن الميكنة ، ولم يضطر أى بلد في العالم — سواء فرنسا أو غيرها — إلى تشييد الثكنات لإيوائهم . .

ولم تكن السكك الحديدية ، ذلك الاختراع الذي طور وسائل النقل في عصره ، في نظره إلا عبارة عن « مارد ذى عين واحدة » له صفير وحشى « يشق الحقول والجبال ! » ولم يقتصر على إتلاف المناظر بتلك القضبان الحديدية التي راحت تمتد فيها ، وإنما انصب أيضاً على ما بداخل القطار نفسه من ضوضاء . فقد كان من الصعب عليه السفر بالقطار دون أن تفتله أحاديث الركاب المجاورين له ، ودون أن ييارحه الملل من رؤية وجوه تصعد وتنزل في كل محطة . لذلك ظل يفتقد لوحدة التي يشعر بها في عربة الجياد وإيقاع حركاتها الرتيبة . . ولم يثن على السكك الحديدية في يومياته إلا مرة واحدة : عندما اضطره سفره إلى الركوب في عربات جماعية مع خليط من المسافرين . مما جرح كبرياءه حذلقته فكتب يقول عن المواصلات في الدول التي ليست بها سكك حديدية إنها « غير محتملة » !

وأشد ما كان يدينه ديلاكروا في التقدم ، هو ما يحدث من بلبلة في كل ما هو قديم ومعترف به ، وما يثيره من صراعات بين مختلف الطبقات المنفعلة بطموح غاشم . فراح يصرخ إلى هؤلاء الفلاسفة المجريدين من الخيال ، وإلى كل هؤلاء الكتاب — مجندى المشاريع — وإلى سان سيمون (Saint-Simon) وفورييه (Fourier) وأمثالهم من المفكرين السياسيين الفرنسيين قائلاً : « بدلا من أن تحولوا الجنس

البشرى إلى قطع من الأغنام ، اتركوا له تراثه الحقيقى ، اتركوا له تعلقه وإخلاصه للأرض ! » .

ثم يضيف غاضباً : « ياله من منظر ، فى هذا القرن التعس ، وقد تحول الآدميون إلى أغنام بفضل أقوال الفلاسفة وادعاءاتهم ! » . .

ولم ينظر ديلاكروا إلى التقدم الحربى بعين الرضى . فقد كان يشعر بعطف شديد على الجنود ، وعلى « هذه الخراف المرتدية جلد الذئب والتي تتلخص مهنتها فى أن تقتل وتقتل لكي تكتسب حياتها » — على حد قول فولتير (Voltaire) لكن عطفه لم يكن مدفوعاً ضد المصير الحربى أو الفناء الذى ينتظر الجنود عادة ، وإنما كان منصباً على تقدم وسائل الدفاع الحربية . فراح ينتقد العملية الآلية التي تتم لإلقاء « القذائف البشعة » . فهي تمثل منظراً بشعاً بالنسبة لقلب مازال يميل إلى معارك القروسية ، وما زال يرى أن البطولة تكمن أساساً فى مدى اقتراب المحارب من العدو ، وليست فى أن يقذف إليه الرصاص « بطريقة فلسفية » . ويستمر فى نقده الوسائل الحربية قائلاً : « من نتيجة هذا الموقف المهيمن حتمية التقليل من الشجاعة الذاتية ، وتحويل مهنة العسكرى تدريجياً إلى مهنة ميكانيكى » . ترى ماعسى أن يقول عن عصرنا وما يدور فى رحابه من تجارب ذرية وكونية ؟ !

وبرغم ما أحرزه عصره من تقدم وفتح مجالات جديدة أصر ديلاكروا على القول بأنه لم يتم أى تقدم فى أيامه . حتى البخار ، تلك القوة الهائلة التي غيرت الكثير آنذاك ، كتب يقول عنه إنه لم يخط خطوة منذ مائة عام . واستمر فى إعلان غضبه على طبقة العلماء ، الذين لا يعرفون سوى شيء واحد ، هو : مزيد من السرعة ! لذلك كتب يقول : « ليذهبوا إلى الجحيم وبأسرع وسيلة هم وآلاتهم وتقدماتهم التي جعلت من الإنسان آلة أخرى » . وقد تنكر ديلاكروا لينتهى بهم البحث عن السرعة ، وللرغبة الملحة فى التطور والتقدم بطريقة أسرع ، والتي هى إحدى مميزات القرن التاسع عشر ، لسبب واحد ، هو أنها لا تستطيع شيئاً حيال الملل الذى يصيب الإنسان كما أنها مرتبطة بتزايد الوجود البورجوازي .

غير أن الأسباب التي يقدمها كدليل للسخرية من هذه التجارب ، لا تخلو من جزء نلمس فيه خياله السباق — سواء كان ذلك عن طريق المصادفة أو نتيجة

لبعد نظره . فقد توصل إلى وصف رجل الفضاء ، كما عرفناه نحن — وهو جالس في كبسولته ، حينما كتب يقول ساخراً من العلماء : « عندما ينجح العلماء في وضع المسافرين داخل مدفع ، بطريقة ما ، تسمح لهذا المدفع بأن يقذفهم بأسرع من الطلقة وفي أى اتجاه يحلو لهم ستكون المدنية قد حققت نجاحاً كبيراً ولا شك ؛ ونحن نسير نحو هذا الزمن السعيد الذى يكون قد نجح في إلغاء المسافات . لكنه لن يستطيع إلغاء الملل ، بسبب الحاجة المتزايدة للبحث عما يشغل ساعات الناس التى كانت الأوقات الضائعة في التنقلات تملأ جزءاً منها على الأقل » . .

وباعتقاده أن التقدم المستمر هو خديعة يكذبها التاريخ والطبيعة معاً ، كتب يقول : « بعد كل البراهين التى تخرق أبطارنا منذ عام ، أعتقد أنه يمكن الجزم بأن كل تقدم لابد أن يتبعه رد فعل عكسي ، بل عودة إلى نقطة البداية ، وليس تقدماً أكبر . . أليس جلياً أن التقدم ، أى التطور المطرد للأشياء حالياً قد أدى بالاجتماع إلى حافة الهاوية — حيث يمكنه السقوط فعلاً لتحل محله وحشية كاملة ؟ » .

وبوصوله إلى هذا الرأي ، راح يؤكد ضرورة قبوله ورضوخه لقدرية القدماء لأنه « لا يمكن الخروج عما هو متبع دون العودة إلى طفولة المجتمعات » . وإذا كان قد حارب التقدم بهذا العناد ، فلأنه كان ينعكس على المادة وليس على الأشخاص ، الذى كانت رغبة التغيير والسرعة والوصول بأي ثمن تسهويهم وتنهش قلوبهم . ويستمر الفنان الغاضب في موقفه قائلاً : « أنشؤا السكك الحديدية والتلغرافات ، عبروا الأراضي والبحار في لمح البصر ، لكنكم لن تستطيعوا التحكم في العواطف الإنسانية كما تتحكمون في بالونات الغاز ! حاولوا القضاء على رغبات السوء التى تحتل مكانة كريمة في القلوب بدلا من كل هذه الشعارات التحررية والأخوية التى تملأ العصر ! »

وكانت أمنيته هي الارتقاء بالنفوس البشرية إلى مستوى عظمة الروح الكلاسيكية . وذلك هو ما اهتم به وما اقترحه على المفكرين الاشتراكيين أمثال سان سيمون (Saint-Simon) وفورييه (Fourier) الذين أطلق عليهم اسم « صانعي الطوباويات » . إذ أنه كان يعتقد أن مشكلة التقدم والسعادة الحقيقية تكمن أساساً في النهوض بالإنسان . وبينما هو غارق في تأثير القدماء والانهماك في

فنه كلية ، فاته إدراك أن الإنسان لا يتطور بدون المجتمع الذى يعيش فيه ، وأن تطور الإنسان يبدأ مع تطور المجتمع . وعندما وجد أن التقدم سيزيد من تعاسة البشر ، بإلغائه المسافات والعمل ، كما وجد أن كل شئ يتم بالرغم عنه وبرغم غضبه الذى عبر عنه بمختلف الوسائل ، اتجه إلى الدين ، محاولاً صد هذه الحركة الضخمة . فالدين فى رأيه يفسر أفضل من أى مذهب آخر مصير الإنسان ، الذى كان يعنى به : الرضوخ .

وبرغم رضوخه ، وبرغم التفسيرات الدينية التى بلحا إليها ، وجد أن الدين أيضاً لا يملك شيئاً حياً حركة استمرار التقدم الثابتة فى خطاها ، والتى لا تكف عن كشف غموض الكون . . فاتجه بأنظاره إلى المأوى الأخير « وراح يردد : « لا بد للإنسان من الرحيل من هذه الدنيا لكي لا يرى حطام كل ما عاصره » . وبعد أن حاول بمختلف الأساليب صد انتشار موجة التقدم العارمة ، وصد هذا المارد الثابت ، لم يهدأ ديلاً كرواً من الفزع الذى انتابه وهو يرى تلك الرغبة التى لا تمزم ، وذلك الإصرار ، بل الصراع الصليبي بين الإنسان والآلة . . وفى الواقع ، لم يكن هو وحده الذى فزع من التقدم الآلى المطرد ، أو من تلك المعادلة الصعبة التى مازالت حتى يومنا هذا تثير علامة استفهام كبرى : « وماذا بعد كل هذا التقدم ؟ » .

* * *

ويبحث مختلف النقاط الخاصة بالمجتمع والتى وردت فى اليوميات ، يمكن القول — دون خشية الوقوع فى خطأ كبير — إن ديلاكروا ، الفنان الملائن بالمتناقضات ، لم يكن على وفاق مع المجتمع ككل ، وإنه غير راض عن كل ما يجرى من حوله . وقد أدت ظروف مولده ، وما تبعها من تعقيدات — أنه أقام حاجزاً منيعاً بينه وبين المرأة ، فرفض الزواج ، ولكنه لم يحرم نفسه من المتع واللذات . وقد رأى من خلال تجاربه أن الإنسان هو خليط غريب ، مركب ومعقد من الأضداد ، فاكتفى بالتسك بعنصر واحد ، هو الصداقة ، لأنه العنصر الوحيد الأصيل والثابت فى العلاقات الإنسانية .

أما المجتمع المتجه نحو البورجوازية ، فراح يدينه بكل قواه ، لأنه كان يسير

إلى اتجاه لا يقره ، ولأن السياسة لم تكن في نظره سوى شعارات فارغة . لكنه في الواقع كان يدين كل أعمال الثورة ، وليس اتجاهها السياسى وحده ، ويحلم بمجد الأيام الماضية . فقد كان — على حد قوله — يمينياً ، شديد المحافظة . لذلك راح يدين الحاضر المعاصر له بغية العودة إلى الماضي الذى ولّى . . وهذا هو السبب الحقيقى الذى جعله يكره باريس ، وجعله لا يرى فيها سوى مسرح وكواليس لكل الأحداث السياسية والتقدمية — تلك الأحداث التى كانت تنعكس على المادة وليس على الإنسان ، لأن موقفه من الثورة جعله يفصل بين الإنسان كقيمة عقلية وخلقية ، وبين الإنسان كقيمة مرتبطة بالعلاقة بالمادة وبالمجتمع .

وبإدانتته لكل « المساوى » التى تسيطر على المجتمع من حوله ، آمن ديلاكروا بأنه لا يوجد أى شىء حقيقى سوى التخيلات التى يخلقها الإنسان بنفسه . فكرس حياته للمجال الوحيد الذى كان يتجاوب معه دون خشية أية خديعة . مجال الفنون عامة ، ومجال التصوير بصفة خاصة .

* * *

الفصل الثانى

ديلا كروا والقيم الجمالية

نسبية
الجمال
كلما حاول ديلا كروا التحدث عن الجمال ترددت
فى جوفه صيحة دفينه تقول : « الجمال ؟ . . من
أين أبدأ موضوعاً شامعاً ابتلع حياة الكثير من مشاهير
الكتاب ؟ » .

وعلى الرغم من أنه لم يجهل كل ما سبق كتابته فى هذا
الموضوع ، فإن علم الجمال (Aesthetics) ظل من أحب الموضوعات إلى نفسه ،
ومن أكثرها إثارة لفكره ولشاعره . ذلك لأن الحديث فى هذا المجال لاينتهى ،
ويمكن أن يكون لكل فرد رأيه الخاص والمخالف لبقية الآراء ، مهما كانت قيمتها .
ويستمر ديلا كروا فى تساؤلاته : « هل يوجد قلب قد تحجر ، أو روح قد جفت
بحيث لا تنفتح انبساطاً لهذه الكلمة ؟ » . إن كلمة الجمال لها نفس تأثير كلمة
السعادة . . وهذا تعريف واسع المعنى ، مبهم الاتساع ، لكنه يقرب مما قاله
ستندال (Stendhal) من « أن الجمال ليس سوى الوعد بالسعادة » .

مع أن هناك تعاريف لاحصر لها للجمال ، تتفق أو تختلف مع شتى أوجه
النظر ، والطباع ، والاتجاهات أو المكونات الذاتية ، فإنه كان لزاماً على ديلا كروا
أن يضيف حجة إلى هذا البناء اللانهاى . وقد حاول تفادى المتاهات الفلسفية ،
مثل فولتير (Voltaire) ، واتفق معه فى رأى فى « أن الجمال دائماً نسبي » ،
كما حاول الفصل بين الجمال الخاص بطبقة المثقفين ، الذين لهم آراؤهم فى هذا
الصدد ، وبين الجمال الخاص بالعامه ، الذين يهللون إعجاباً لأى تعبير .

وبعد هذا التقسيم الإجمالى ، الذى استخلصه من تأملاته المتعددة حول هذه
النقطة التى حار طويلاً فى تعريفها ، أو فى نقل كل ما يشعر به فى كيانه إلى
صفحات يومياته ، لجأ مرة ثانية إلى أحد تعبيرات فولتير عندما قال : « إننا نطلق
كلمة الجمال على كل ما يثير فى نفوسنا السعادة والإعجاب » .

وترددت كلمات : السعادة ، والإعجاب . . ومع أنهما تعبيران أكثر إيهاماً من كلمة الجمال ، فلأنهما يفتحان أفقاً معيناً للذهن ، بعيداً عن تلك « التعليقات المتحذلقة الحديثة مثل روعة الطيبة ، أو الجمال هو الانتظام ، أو ما هو شبيه بالفنان روفائيل (Raphael) وبالقدمات أو ما شابه من الخرافات » . وإذا ماتجراً ديلاكروا في سن التاسعة والخمسين على أن يساري القدمات — الذين خصهم بالعبادة والتقديس فيما مضى — بالخرافات ، أو على الأقل أن يتخطاهم كمثل ، فذلك لأنه في هذه السن ، وحتى من قبلها ، كان قد خرج من القيد المحدد لفترة زمنية معينة ، ليصل إلى مفهوم أكثر إنسانية وأكثر اتساعاً . لقد خرج من نطاق الإيهام المثالي أو الجرد لكل ما هو قديم ، ليصل إلى فهم أكثر شمولاً وواقعية . ولم يعد تعبير « الجمال المثالي » — السائد آنذاك — يعنى في نظره إلا كلمة يلوكلها المتحدث كلما حاول الخروج عن الموضوع باستعمال تعبير غير دقيق .

ومنذ ذلك الحين ، لم يتمسك ديلاكروا بالقواعد أو بالامثال بغيره — مهما كانت درجة تقدمه ، وانطلق مع الحرية التي كافح من أجلها بعناد مرير وبمثابرة . إن ما دفعه إلى التخلي عن قواعد الكلاسيكية هو إدراكه أن الجمال ، ذلك المجال الشاسع الذي ينتمى إلى كل من الخلق والواقع والغموض ، لا يمكن أن يكون مجرد محاكاة : لا بد له أن ينبع من كيانه هو ، ومن البيئة التي يعيش فيها . وهذا لا يعنى أنه محدد أو مقصور على مكان ما . ويؤكد الفنان : « أن الجمال في كل مكان ، وكل إنسان لا يراه فحسب ، وإنما يجب أن يعبر عنه بطريقة الخاصة » .

والتعبير عن الجمال من الناحية التكنيكية يجب ألا يترك للمصادفة أو يحدد بنطاق عنصر واحد على حساب العناصر الأخرى . . وقد اقتنع ديلاكروا من خلال ممارسته الطويلة بأن « الجمال ينبثق عند تقابل كل العناصر معاً . . . فهو يحتم وجود عدة صفات . . . وتعد كلمة التوافق أو "الهارموني" من أشمل أو صافه » .

وإذا كان ديلاكروا يؤيد في يومياته تعبير الكاتب مرسيه (Mercey) ، القائل بأن « الجمال هو الحقيقة في شكل مثالي » ، فإن ذلك لم يمنعه من تأييد قول

الكاتب الناقد بوالر (Boileau) عن الفنون جميعاً ، في أنه « لا يوجد جمال في غير الحقيقة » . وسواء كانت التعبيرات هي حقيقة ومثالية ، أو واقعاً ورؤية ذاتية ، فهي تعنى عامة الحقيقة وقد صيغت في قالب مثالي ، من خلال الخيال المبدع ، وابتداء من الواقع الملموس ، متجهة إلى رؤيا أبعد وأوسع . أى أن للجمال الفني منبعين مترابطين ، أو هو مزدوج المنبع . فالازدواجية في الفن هي نتيجة حتمية لازدواجية الإنسان — على حد قول بودلير

لكن هذا التعبير ، وهذه الفكرة المنادية بأن كل تعبير عن الجمال يجب أن ينبع من ذاتية الفنان وليس وفقاً لنماذج مقلدة « لم تكن مقبولة بلا صراع . وفي خضم هذا الصراع كتب ديلاكروا يقول عنه : « إن ميزة الجمال في الفن ، مثل ميزة الحقيقة في العلوم ، أن يثير منذ نشأته أشد المعارضات وألا يستقر في عالم الإعجاب والمرافقة — مثل الحقيقة في العقيدة — إلا بعد صراع عقائدي طويل . والميزة الأخرى التي لا تقل أهمية عن ذلك ، أنه في هذا الصراع بين الحماس والروتين ، يكون عنف المعركة وشدها معبراً ودالاً على أهمية العمل الذي يثير هذا الصراع » . أى أن الابتكار الحقيقي الفريد ينبع من توافق المميزات الذاتية مع القواعد العامة للقيم الجمالية . ولكي يصل هذا الابتكار إلى تكامله ، يجب أن يكون بسيطاً وصادفاً . وبرغم أن ديلاكروا قد أثر ترك الحكم في هذه القضية مفتوحاً ، ورفض تحديده « فإنه كلما تقدم في السن وفي خبرته الفنية والإنسانية ، كان يرى بوضوح أكثر « أن الحقيقة هي أجمل وأندر ما في الوجود » .

لذلك يمكن تلخيص تفكيره عن الجمال بأنه التعبير عن الحقيقة من خلال أعماق الفنان وبأبسط الأساليب الفنية .

الواقع المعاصر كضمون للفن

إذا كان جوته (goethe) قد رأى أن الفن « طويل »
وحياتنا قصيرة ، فإن ديلاكروا قد وجده لانهائياً .
لذلك كان يؤمن بأن ممارسة أى فن تتطلب حياة
الشخص بأسرها ، لأن عالم الفن من السعة والعمق ،
بحيث إنه ، لكي يصل المرء إلى بعض القواعد الخاصة بأحد أجزائه ، لابد له من
حياته بأكملها . وقد كان فولتير (Voltaire) على صواب عندما قال : « لابد للمرء
من العناية به مدى الحياة » .

ونظراً لأن الفن هو إحدى الوسائل الروحية المقربة بين الناس ، ولأنه يمثل درجة
معينة من الوعي ، تعطينا الإحساس المباشر بشئ أبعاد الحياة وأعماقها ، سواء
الذاتية أو الاجتماعية ، أصر ديلاكروا على ضرورة أن يكون الفنان من عصره .
وهو لم يصل إلى هذا الإصرار عشوائياً ، وإنما بفضل ما لمسه من تطور الفن ذاته -
طوال العصور - وما شعر به يعتمل في نفسه من آفاق وتطور . كما أصبح يرى
مدى خطورة محاولة الرجوع إلى الماضي والبحث عن التشبه بالأقدمين .

ومع أنه كان في شبابه يفضل القدماء عامة ، لأن قراءتهم تشعره بالحنين ،
لأنهم صادقون وينفذون إلى أعماق أفكاره ، ومع أنه كان يصفق طويلاً لأي صديق من
أصدقائه يعجب بالقدماء ، لأنهم منبت كل شئ ، ومع أنه كان يجد في أشعارهم -
بصفة خاصة - نوعاً من القلق أو من ذلك « القرف » الذي يجده إنسان يتخبط
في كل مكان بحثاً عما يلهيه ، لكن كل شئ يذكره بما هو فيه ، ومع أنه كان
يجد بعض أوجه الشبه - وإن كانت بعيدة - بينهم وبين طبيعته وموقفه ، فإن
ديلاكروا في سن النضج سرعان ما أصبح يمل القدماء برغم كل تعلقه السابق بهم .
ولم يصبه بهذا الملل إلا الإفراط اللانهائي في تقليد القدماء . لكن هذا الإفراط
لم يدفعه إلى نكران وجودهم ، وإنما إلى رؤية أوضح وإلى حكم أكثر موضوعية .
فقد كان في بادئ الأمر يقول : « إن القدماء لديهم سر الجمال المتزن ، فلا
يوجد ما يفرغك ولا ماتندم عليه . . لا ينقصهم شئ ، وليس لديهم ما هو زائد
عن الحد » . ويتطور رأيه وصل إلى فكرة : « أن الحقيقة في كل المسائل لا يمكن أن
تكون مطلقة » .

وابتداء من هذه الفكرة راح يعيد وجهات نظره وتقييمه للأمور فكتب يقول : « إن اليونانيين ، الذين هم الكمال بعينه ، ليسوا كاملين بهذا القدر . والمعاصرون ، الذين يقدمون لنا الأعمال الناقصة أو التي تحتوى على أخطاء ، ليسوا مخطئين كما نتصور ، فهم يعرضون أخطاءهم وما ينقصهم ببعض المميزات الخاصة التي تنقص القدماء » .

أى أنه لا بد للفنان من أن يلجأ إلى واقعه المعاصر ، وليس إلى واقع الآخرين . أو بصيغة أخرى : يجب عليه أن يعيش حياته وأن يواصل إنماءها في الوقت نفسه . ولكي ينجح الفنان في عملية الإنماء هذه ، التي يجب أن تستمر باستمرار حياته ، ولكي يتفادى السقوط في هاوية تفصل بينه وبين المجتمع ، ينصح ديلاكروا — عن تجربة — وهو يحدد بوضوح أنه : « يجب على الفنان أن يستعين بالوسائل المعتادة لعصره وإلا فهو عرضة لعدم فهم الناس له ، وبالتالي فهو عرضة للضبايع . لأن الرسالة التي كانت متبعة في عصر آخر وتلجأ إليها أنت لتخاطب بها أشخاصاً يعيشون في عصرك ، ستكون دائماً طريقة زائفة ، وعقيمة . كما أن الذين سيأتون بعدك سيحكمون عليك بالتخلف ، بمقارنتهم هذا الأسلوب الذي استخدمته بالأعمال التي تمت به سابقاً — أى حينما كان هذا هو الأسلوب السائد آنذاك ، كما أنك تكون قد حكمت على نفسك بالفشل مقدماً » .

ولا ينصح ديلاكروا الفنان بأن يعيش حياته ويفهمها ويهضمها ليحيد التعبير عنها فحسب ، لكنه ينصحه خاصة بأن يستخدم أساليب عصره لكي يكون الفهم والاتصال بين الفنان والمجتمع فهماً واتصالاً متبادلاً . والفهم المتبادل والمتكامل — أو المتكامل بقدر الإمكان — هو من أهم العناصر في عملية الخلق الفني — لذلك يجب على الفنان أن يصل إلى مستوى عال من القدرة على التعبير . وهذه القدرة لا يصل إليها إلا إذا « تداخلت الأفكار والشكل بصورة متكاملة في خياله — تماماً كما تتداخل الروح والجسد »^(١) . ثم يتساءل الفنان الأديب عن قيمة الفن الذي لا يتفق مضمونه مع شكله : « إن فن التصوير كالشعر وغيره من الفنون ، يجب أن يتلاحم فيه الشكل مع المضمون » :

(١) العبارة مسطرة في اليوميات .

وهنا يصل ديلاكروا إلى صلب تلك المشكلة الخالدة التي مازالت - حتى يومنا هذا - تثير الكثير من الخلافات السفسطائية . إنه يصل ويحكم في آن واحد ، فلا انفصال إذن بين الشكل والمضمون . لأن للمضمون في الفن - كما في كل مجال إنساني - أهمية حيوية . فالعمل الفني ، كما يقول ديدرو (Diderot) « يمثل كلاله وحدة متكاملة وله معناه . وهو يولد ويتغذى من الواقع » . ولنعد إلى تعبير ديلاكروا ، الذي كتب يقول : « الفن بلا مضمون يصبح كالرجل بلا روح .. أى : جثة هامدة » .

وهذا المضمون ، أو هذه الروح الحية هي التي يجب على الفنان أن يبحث عنها وأن يعبر عنها بأبسط الأساليب وبأكثرها عصرية .

* * *

يقول هوسيه (Houssaye) ، أحد الأدباء المعاصرين

لديلاكروا : « لقد بدأنا الحديث بفكرة أن الرب

الفنان يكمل

بعد أن خلق الكون وجد عمله ناقصاً . فراح يحلم

عمل الخالق

بعالم أفضل وأجمل ، عالم جدير به وبمكانته ..

فعهد إلى الفنان والشاعر بمهمة تحقيق هذا الحلم . وسمح لهما بأن يصعدا إلى تلك القمم التي يزدهر عندها خياله .. » .

وعلى الرغم من أن هذه الفكرة تبدو جريئة للوهلة الأولى ، فإنها قريبة من عدة تحديدات أخرى لمكانة الفنان بالنسبة للخالق ، كما لا يتقصها الصدق في مضمونها . وقد قال ليبنتز (Leibnitz) عن الفنان إنه إله صغير ، وتحدث بودلير (Baudelaire) من قبل عن الإنسان الإله . وترجع هذه المحاولات في الربط بين مكانة الرب والفنان ، إلى ما يتميز به الفن من صفات ، وإلى ما يحدد صلب كيانه كعملية خلق . فالفن بصفته أرق مجالات الاتصال بين البشر ، ينبع من الواقع والخيال معاً . غير أنه يعتمد على عملية الخلق أساساً . وذلك هو ما يعطى الفنان جزءاً من الألوهية . ويقول لامنيه (Lamennais) ، أحد الكهنة الفلاسفة : « إن الفن بالنسبة للإنسان » هو بمثابة قوة الخلق عند الرب » . وقال فان جوخ (V. van Gogh) فيما بعد : « يمكنني التخلي عن ربي ، وعن حياتي ، لكنه لا يمكنني التخلي عن

مقدرة الخلق أبداً » . أما ديلاكروا فقد لخص كل هذه التعبيرات المختلفة قائلاً : « إن زروة نجاح الفنان هي أن يمنح الحياة » . .

إن منح الحياة ، والخلق ، والإبداع ، واستخلاص ما تحتوى عليه الأشياء ذهنياً وعاطفياً ، ليست بالمهمة السهلة على من يجسر على اختيارها . . فلكى يكون المرء فناناً ، أو شبيهاً بالخالق الأعظم — وإن كان في أضيق الحدود لا يكفي أن يكون لديه الموهبة أو العبقرية والقدرة على التعبير فحسب ، وإنما يتطلب منه ذلك معرفة واسعة بالعالم ، وممارسة مستمرة . .

وقد قال بودلير نقلاً عن ديلاكروا : « إن الشخص الذى لا يمكنه تصوير كل شيء ، القصور والأكوخ ، مشاعر العاطفة والشراسة ، العطف العائلي المحدد والتسامح العالمى ، رشاقة النبات ومعجزات العمارة ، كل ما هو حنون وكل ما هو بشع ، الإحساس الدفين بالجمال الخارجى لكل دين والشكل الحلقى والكيانى لكل أمة . أى التعبير عن كل شيء ابتداء مما هو مرئى إلى ما هو خفى ، من السماء حتى الجحيم ، فإن مثل هذا الشخص ليس بالفنان الشاعر بأوسع ما فى هذه الكلمة من معان ووفقاً لرغبة الله » .

هذا هو مثال « الفنان — الشاعر » . فالفنان يجب أن يعرف الطبيعة بأمرها . لكنه يجب عليه ألا يعرفها ويستعين بها إلا كما يعرف القاموس ويستعين به . فهذا يصبح الواقع مجرد نقطة بداية وليس نقطة وصول . .

وقد ترك ديلاكروا الموهبة جانباً ، تفوص فى عالمها الغامض ، وأفرد صفحات يومياته للجانب التعليمى والممارسة . ومن أول ما تعرض له موضوع الإلهام ، أو حالة النشوة الخلاقة . . وهو يجد ضرورة فى أن تنبع هذه الحالة من داخل الفنان نفسه ، وليس نتيجة لتأثير المنبهات الخارجية . ويعد كل من يمكنه الخلق والإبداع « مكتسباً يشرب الماء » ، من السعداء . . من السعداء لأنه يكون قد وصل إلى السيطرة الكاملة على نفسه وعلى إمكانياته . وهذه السيطرة لا تتأتى بلا جرأة . لذلك كثيراً ما ردّد ديلاكروا أنه « لابد من جسارة شديدة لكى يجرؤ الإنسان على أن يكون هو نفسه » . وقد أضاف فيما بعد : « بلا جرأة متطرفة لا يوجد أى جمال » .

ولا يصل الفنان إلى جمال التعبير إلا بواسطة مختلف العناصر مجتمعة ،

ومنها : دقة الرؤية ، ثبات اليد ، فن الوصول باللوحة من مرحلة البداية إلى إنائها ، فن التكوين ، فن توزيع الأضواء ، التلوين بحيوية ، المقدرة على إلغاء التفاصيل الزائدة أو المنفرة أو الغبية ، والقدرة على استخدام كل العناصر الممكنة لتكون اللوحة بمثابة حفل بهيج للعين . وبخلاف القدرة على السيطرة على كل هذه العناصر ، يجب على الفنان أن يتمتع بمهارة تحديد البؤرة المهمة في عمله . إذ أن هذه البؤرة تأتي من النفس وتنتقل إلى المتفرج مباشرة . .

ويضيف ديلاكروا أن الفنان العظيم - ويعنى الفنان المتمكن من فنه ومن ذاته - ليس هو من يمتلك القدرة على توحيد وتحقيق عمله فحسب ، أو من يعرف التركيز على المهم ، لكنه من يعرف متى يتوقف . . أى من يعرف أنه قد قام بما كان في وسعه . ذلك لأن الفنان ، برغم تمتعه بجزء من المقدرة الإلهية ، إنسان له حدوده التي لا يمكنه تخطيها . . وهنا يقول ديلاكروا : « قليل جداً من الفنانين هم الذين يدركون في أثناء حياتهم العملية أو قرب انتهائها ، أنه ما زال ينقصهم الوقت ليتعلموا ما يجهلون ، أو ليبدوا تعليمهم من جديد » . .

ومن ضمن ما تعرض له ديلاكروا في يومياته ، بعد أن بحث فختلف العناصر التي تخص الفنان وذاته ، أو الفنان وعملية الخلق ، تعرض لتلك المشكلة الخالدة ، وهي : علاقة الفنان بالمجتمع وأهمية الحماية المطلوبة من المجتمع للفنان . ولم يكن يعنى بالحماية تحقيق ثروات طائلة : أو حتى تلك التسهيلات المادية الرغدة ، وإنما ضرورة توفير الحرية وراحة البال . فهو يقول : « إن ما أعنيه هو أن يتحرر الفنان من تلك المساعي المهيئة التي تدفعه إليها حاجته المادية . . لا بد أن نضع هذه النقطة دائماً في الاعتبار إذ أن عدم وجود مثل هذه المشاكل يسمح للفنان بأن يعطى نفسه كاملة لكل المحاولات الفنية التي يقوم بها ، كما نحديه من الإهانة » . .

وليس المجال هنا مجال التهليل لأهمية مثل هذا الموضوع ، الذي ما زال يطارد معظم الفنانين حتى يومنا هذا ، لكن ما نأسف له هو أن ديلاكروا لم يقدم بعض الحلول في يومياته ، مثلما فعل تجاه بعض المشاكل الفنية الأخرى . غير أن الملاحظات التي نصادفها في صفحاته تشير إلى أنه كان يزعم معالجة هذه المشكلة

معالجة موضوعية مستفيضة ، ومنها بحث عن « موقف الفنان عند القدماء وعند المعاصرين » .

وبرغم كل المعاينة التي يتعرض لها الفنان — سواء كانت فنية أو مادية — فإن ديلاكروا كان يؤمن بأن الفنان هو أسعد إنسان في الوجود . وكان هذا هو رأيه منذ سن الحادية والعشرين . ولم يكن يعنى بالسعادة كل ما يمكن أن يصل إليه الفنان من رغد الحياة — وقد كان هو أبعد ما يكون آنذاك عن هذا الرغد — لكنه يعده أسعد البشر لقدرته على ملء فراغ النفس الأليم . . ذلك الفراغ الذي يغد بالنسبة للسعادة كالظلمات بالنسبة للشمس . .

والفنان يتمتع ويستعين بقدرات وإمكانات متعددة ليتمكن من عملية الخلق التي يقوم بها . ومن أهم هذه الجوانب التي تعرض لها ديلاكروا : العبقريّة والموهبة والخيال — التي تمثل الجانب غير المادي في الفنان « أو ما يمكن تسميته بالجانب الآخر . .

* * *

يقول الناقد الفرنسي بالدنسبرجيه (Baldensperger)

الجانب

إنه : « لا ينبغي للمرء أن يكون مرفيعاً عنه الحجاب

الآخر

لكي يرى فراغ النفس المؤلم ، لكنه يجب عليه أن

يكون عبقرياً لكي يضيئه . . تلك هي مهمة

العبقري ، منظم الكون . . وهو « منظم » بلا شك بما أنه لا بد أن يكون إنساناً

راجح العقل . وبرغم هذا العقل المترن ، وهو أول صفات العباقرة ، فإن

ديلاكروا — برغم قلة ما كتبه في هذا الصدد — يفرق بين نوعين من هؤلاء

العظماء : « عباقرة منطلقين ، لا رابط لهم ولا يتبعون سوى تلقائياتهم ، التي تخطئ

أحياناً بلا شك » — أي أشخاص لا يتحكمون في عبقريتهم وإنما هي التي تتحكم فيهم ،

مما يدفعهم إلى السقوط في هاوية البرود فيترلون عن مستواهم ، وبين عباقرة خالدين ،

ينصتون إلى طبيعتهم لكنهم يتحكمون فيها . أي أنهم يحسبون بزمام خيالهم ويتكئون

أو ينقادون وفقاً لرغباتهم دون الوقوع في متناقضات أو في أخطاء مثيرة .

ذلك لأن ديلاكروا كان من أنصار العقل ، ومن القائلين بضرورة أن يتحكم

الإنسان في نفسه وأن يسيطر عليها - لكي يستطيع السيطرة على الآخرين .
 وسواء كانت منطلقة أو ملجئة ، فالعبقريّة كالزمن ، تسير دائماً ولا يمكنها الوقوف .
 فهي تجازف بحيوية وخيلاء « وتخلق لنفسها عالماً حتى إن ظل غير مفهوم أو مرفوضاً
 من معاصريها . وهذا العالم الذي يتم التعبير عنه بواسطة قاموس الطبيعة الواسع ، وبواسطة
 ذات الفنان ، يعد الرؤية المميزة لكل عبقرى إذ أن ما يصنع العباقرة ، أو بالأحرى :
 ما يصنعونه - على حد قول ديلاكروا : « ليست الأفكار الجديدة ، وإنما هي
 تلك الفكرة التي تملكهم ، من أن ما تم قوله لم يقل بعد بالشكل الكافي » . .
 وهذه الفكرة هي التي تدفعهم إلى محاولة إعادة خلق المادة وتشكيلها في أوسع
 تنوعاتها . .

وفي مجال الخلق ومنح الحياة ، يميز ديلاكروا أيضاً بين نوعين من المواهب :
 مواهب أصيلة ، ومواهب مفتعلة . أي مواهب تأتي إلى العالم تامة ومستعدة «
 تعثر تلقائياً على الطريقة السليمة للتعبير عن أفكارها . وهي خليط من الانطلاقات
 التلقائية والتطلعات التي يظهر التعبير خلالها بخاصية فريدة ، لا يمكن للاجتهاد
 المكتسب أن يقدم مثيلها . والفنان الذي يتمتع بهذه الموهبة ، « يطبع في كل لحظة
 انفعالا صادقا ، ويرفض كل من لا يفوده إلى أوضح الطرق للتعبير عن
 فكرته » .

أما المواهب المفتعلة « فلا يمكنها أن تثير في النفوس اهتماماً صادقا . ويقول
 ديلاكروا عن أصحاب مثل هذه المواهب إنه : « يمكنهم إثارة الفضول ، أو تملق
 لحظة من اللحظات ، أو مخاطبة مشاعر لا علاقة لها بالفن » . فهؤلاء ليس لديهم
 سوى « طريق واحد ، وعادة واحدة ، هي اتباع عشوائية يدهم دون التحكم فيها » .
 وإجمالاً ، فإن الموهبة بالنسبة لـ ديلاكروا ، هي إحدى مصائب الطبيعة . وهو
 يعدها مصيبة لأن الإنسان الذي يتمتع بها يكون مضطهداً عادة ، كما أنه هو نفسه
 يتعب ويتألم من هذا العبء ؛ لأن الإنسان عندما يدرك مدى إمكانياته ومسؤولياته
 يكون قد أدرك وحمل على كاهله عبئاً ثقيلاً ، وذلك يتطلب منه عملاً دائماً ،
 ومراً مستمراً ، ووعياً شديداً للوضوح . وربما كان ذلك هو ما دفع ديلاكروا
 إلى القول - متأثراً بمعاناة حياته - « إن المواهب التي يتم تضججها ببطء ، وبمشقة ،

مكتوب لها بقاء أطول ، وهي محتفظة بكامل قوتها » . لكن ديلاكروا لا يلبث أن يأسف لأن الخبرة لا تأتي الإنسان إلا في الوقت الذي تبدأ فيه قوته في الزوال . فتلك « سخرية قاسية من الطبيعة ألا تكتمل الموهبة إلا بالدراسة وطول الزمن الذي يستهلك القوة اللازمة لتحقيقها » .

ولم يكف ديلاكروا ، المتطلع دائماً إلى التعبير والخلق المستمر ، عن أن يتساءل بقلق : « هل هناك جديد ؟ أما زال من جديد في هذا العالم ؟ هل يوجد في مكان ما شيء من الحيوية والجرأة والشباب والمستقبل ؟ هل يوجد إنسان يحاول حقاً ويعيدنا بما هو جديد ؟ » .

إن الإجابة عن هذه الأسئلة تكمن بين أيدي الخيال . . ذلك الخيال الذي قال عنه جوته (Goethe) إنه « ابن الإله المدلل ، الدائم الحركة والتجديد » . أما ديلاكروا فهو يعد الخيال أول ميزة في الفنان . لأن الخيال لا يدل على شيء معين فحسب ، لكنه يقوم بعملية توافق بين الأشياء ، بغية الوصول إلى ما يريده ، بل يتعدى إمكانيات الواقع المحددة ، يفتح آفاقاً أبعد منه » . ويضيف باشلار (Bachelard) ، الفيلسوف الفرنسي ، إلى هذا التعريف ، أن الخيال هو : « القدرة على خلق صور تتعدى الواقع وتتغنى به » .

أى أن الخيال هو تلك الرقة الخفية في الشعور ، التي تجعل الفنان يرى في الظلام . . تجعله يرى حيث لا يرى الآخرون . . ويرى بطريقة مختلفة . .

ومن هنا يمكن اعتبار أن الخيال هو القدرة على الاختيار والتبسيط والتكوين من جديد ، بغية إعادة خلق الطبيعة ووفقاً لرؤيا الفنان الذاتية . إذ أن ما يجعل من فنان ما إنساناً فريداً ليست سوى طريقته الخاصة به التي يرى ويعبر بها عن الأشياء . أو كما كان يقول جوجان (Gauguin) : « إن الفنان يظهر من قدرته على التحويل » على تحويل ما يراه إلى خلق جديد . . لكنه لكي يصل الفنان إلى تعبير ذاتي ، كامل وصادق ، فإن ذلك يتطلب حرية تامة من كافة القيود . وذلك هو ما يؤكد ديلاكروا حيناً كتب يقول : « لا توجد قواعد أو قيود للنفوس الكبيرة » . . . إنها لا توجد إلا لمن ليس لديهم سوى الخبرة المكتسبة بالدراسة والمران » . لكن ذلك لا يعني أنه كان يقلل من أهمية العمل المتواصل . .

العمل

ملجأ

خالد

لم يكن العمل المتواصل بالنسبة لديلاكروا يعنى
أنه الفلسفة والطريقة السليمة لتحسين الحياة ، أو
السعادة الوحيدة التى يشعر بها خلال أيامه ،
أو أنه بمثابة الرغبة فى الإنتاج لكى يضيف قيمة

ما على الزمن . . وإنما كان عبارة عن حاجة لا تنوئ ، يصل من خلالها إلى كل
النفوس . وهذه الرغبة الملحة فى التعبير ، وفى التجاوب مع الآخرين ، كانت تزداد
فى ديلاكروا كلما كانت الهاوية تزداد بينه وبين المجتمع . وهو يقرب هنا من
غيره من المبدعين ، الذين يحاولون الهرب من الحياة باحثين عن مخرج يأويهم . فمنهم
من كان يرى فى العمل آخر ملجأ يمكنه الاستكانة إليه ، مثل شارل دى بوس
(Ch. du Bos) الذى كانت الإمكانية الوحيدة المقبولة — بالنسبة له — لكى يهرب
من اليأس . هى مواصلة الكتابة . ومنهم من كان يجد هذا المهرب فى فقدان
الوعى ، مثل بودلير الذى كان يصر على ضرورة أن يكون المرء ثملاً — سواء بفضل
النبيذ أو الشعر أو الفضيلة . . وكان ديلاكروا يجد أن العمل المتواصل هو الشراب
الوحيد الذى يسكره . . لذلك راح يعب منه بنهم ! . .

وقد كتب ذات يوم إلى جورج صاند (G. Sand) يقول : « سأظل أعمل
حتى ساعة الاحتضار . . فما الذى يمكننى عمله سوى السكر عندما تأتى اللحظة
التي لا يصبح فيها الواقع مساوياً للحلم ؟ » . . وسواء كان هذا الحلم قد مضى ، أو
لم يتحقق بعد ، فإنه لم يكن يسكر — مهما أراد الابتعاد عن هذه الدنيا — إلا
ابتداء من هذا العالم ومتجهاً إليه ، ليصل إلى التعبير عن الإنسانية فى تكاملها .
فقد كان أمله أن يلتقى بكل البشر ، وأن يعيش بداخلهم . . لأن فكرة الحياة
داخل الآخرين هى التى كانت تسكره . .

وكانت رغبته الأكيدة فى العمل هى التى توجه خطاه . لذلك كانت أفكار
أعماله تطارده كالأشباح . ولم يكن خلاصه الوحيد من هذه المطاردة يكمن إلا
فى انكبابه على تنفيذ هذه الأعمال ! فكان يندفع إلى العمل بسعادة وشغف
مثلما يندفع الآخرون إلى حبائهم . ذلك لأنه كان ينسى فى سمة كل المشاكل
والمضايقات التى هى نصيب معظم الناس . .
فالعمل المتواصل إذن هو العلاج الكبير . .

العلاج ضد مرض العصر ، وضد كل الآلام التى تصيب النفس .
لذلك لم يكن ديلاكروا ينصح إلا بالعمل .. فالعمل المتواصل ، ودون انتظار وعد
برد فعل ما ، هو متعة لا تقدر فى حد ذاتها . كما أن الحركة ، ومختلف الحالات
النفسية ، والانفعالات التى يمر بها الإنسان وهو يعمل ، تضىء على مشاعره حيوية
تجعله أكثر صموداً لملل الحياة القاتل . .

ومع الوقت ، لم يعد ديلاكروا يسكر بالعمل فحسب ، وإنما كان يدفن
نفسه فيه . وقد كتب فى إحدى صفحات يومياته يقول : « إننى سعيد بدفن
نفسى فى الدراسة والعمل . . ياله من هدوء لا يمكن لأية مشاعر أن تجعلى أحس
به ! » . . وبعد أن نظر ديلاكروا عن كثب إلى المجتمع ، وداخل القلب البشرى
وبعد أن وجد أن معتقداته المثالية لا تتفق والقيم الأخلاقية للأشخاص ذوى
الأفئدة المحيطين به ، وبعد أن اقنع بأنه لا يوجد أى شىء صادق على هذه
الأرض سوى الخيالات التى تخلفها داخل نفوسنا ، لأن كل شىء كذب ،
لم يعد ديلاكروا يثق إلا فى العمل . . فهو المجال الوحيد القادر على منحه شيئاً من
الاطمئنان . فكان يثق بهذا الاطمئنان دون الشعور بأية خديعة . وذلك شعور
أساسى بالنسبة له ؛ فقد كان بحاجة إليه لكى يخلق فى هدوء . .

وهو يرجع القوانين العليا فى الفن إلى العمل المتواصل ، بأوسع ما فى هذه الكلمة
من معان وليس إلى أى نوع من الإلهام المرتجل أو الغموض الذى لا يعرف من أين
يأتى والذى لا يمثل سوى الجانب الخارجى للأشياء . وكانت نصيحته الدائمة هى :
« اعمل . . اعمل بقدر ما تستطيع . . » .

بل كانت هذه هى النصيحة الصادقة والدائمة التى يقوفا لكل فنان ولكل إنسان
يود الهرب من ملل هذه الأرض ومن كل ما تحمله من عذاب . . ومن الملاحظ
أنه عندما كان يتحدث عن الفنان ، لم يكن يخص الفنان التشكيلى أو المصور
فحسب ، وإنما كان يعنى العاملين بمختلف المجالات الفنية ، كما كان يتعرض
لكن فن على حدة .

آراء

موسيقية

الفنان الموسيقي بالنسبة لجابريل مارسيل (Gabriel Marcel)

هو أولاً « إنسان يسمع » . لأن الموسيقى هي الذبذبات

الغامضة المحيطة بالكون . . أوكما يقول عنها بودلير :

« إنها تحفر السماء » . . تحفرها التكشف عنها ،

فهي تنوص في مجالات لانهائية . في أعماق الفضاء ، لكي نجسد بعض الموجات

الزرقاء الهائمة ، وحلم من أحلام السعادة المذهلة . . أما ديلاكروا ، فيقول عنها :

« إنها نشوة الخيال . . » .

والموسيقى بالنسبة له هي « أفضل غذاء للروح » . لذلك لم يكن يعد الوقت

الذي يقفه للاستماع إلى حفل موسيقي وقتاً ضائعاً . ولم يكن شغفه بالموسيقى هو رغبته

في أن يترجم انطباعاته الموسيقية إلى تعبيرات تشكيلية ، أو أن يترجم الموسيقى ويرمز

لها بالألوان — مثلما فعل بعض فناني القرن العشرين مثل « ديلوني (Delaunay)

و « بول كلي » (Paul Klee) وغيرهما . وإنما كان مولعاً بها لأنها قادرة على التعبير

عن كل المشاعر ، والآلام ، والمعاناة . . أي قادرة على التعبير عن الإنسانية

بأسرها . كما كانت تضعه في حالة نفسية تدفعه إلى العمل . تستحثه وتساعد

على اختراق حافة القيود ليصل إلى عالم الخلق والإبداع . .

وذلك لا يعني أنه كان يترك نفسه تنساب تجريدياً أو بشكل مبهم مع

الموسيقى . لقد كان يتذوقها ويفهمها بوعي شديد . وتقول عنه جورج صاندل^(١) :

« لو لم يكن قد اختار أن يكون مصوراً عظيماً لأصبح موسيقياً عظيماً بلا شك . . » :

وفي الواقع . كانت ثقافة ديلاكروا الموسيقية توازي ثقافته الأدبية والفنية ، سواء

في اتساعها أو في تفردها ، أو حتى في تناقضها !

فقد أظهر منذ الصغر بوادر مبكرة لمواهب موسيقية متفتحة . فدرس البيانو

والقيولينه والجيتار على التوالي . وعندما لم تسمح له الظروف بمواصلة دراسته

الموسيقية نظراً لضيق الوقت ، اكتفى بمتابعة التطور الموسيقي ومعايشته عن قرب ،

وانضم إلى نادي هواة موزار (Mozart) وبالإضافة إلى إمكانياته الطبيعية ، الدائمة

الإنماء ، يمكننا إضافة تفكيره وتأمله ونقده في هذا الفن . وليس من المبالغة في

(١) في خطاب لها إلى تيوفيل سلفستر (The Silvestre) .

شيء إذا قلنا — وفقاً ليوميته — إنه كان يحفظ معظم الألحان عن ظهر قلب ، حيث كانت تجدد أصداء عميقة ومستديمة في نفسه . .

وبرغم العدد الهائل للمؤلفين الموسيقيين ، فإنه كان يفضل أساساً موزار ، وبتهوفن (Beethoven) ، وشوبان (Chopin) ويخص كل واحد منهم بمكانة معينة . فيعد موزار عبقرية مولودة ملهمة وليست في حاجة إلى التجربة ، لأن التجربة عنده تتساوى مع الإلهام . كما أنه واحد من « أولئك الذين لا يأخذون من الأشياء إلا ما يجب عليهم إظهاره » . وذلك بالإضافة إلى أنه يجيد الجمع بين الرقة في التعبير وما هو ساخر وبشع ، ابتداءً من الحزن الدفين إلى السمو والخيلاء ، جامعاً بين العلم والإلهام . وقد كان يستعمل كل هذه العناصر بدقة فائقة ، هي الكمال بعينه . مما جعله يتفوق على الآخرين من حيث التكوين المتكامل ، وكثيراً ما استخدم ديلاكروا ألفاظ « التسامي » و « السماوى » كلما أراد وصف موزار « خالق الموسيقى الحديثة ، الذى وصل بها إلى أعلى المستويات » . وقد ظل ديلاكروا معجباً به إلى حد العبادة — تلك العبادة التى لم تفر مع الزمن ، بل التى وصلت إلى إشفائه من آلامه الجسمية كلما استمع إليها . . ولم يقتصر حب ديلاكروا لموسيقى موزار على الإعجاب فحسب ، لكنه تولى الدفاع عنه بحماس شديد . والويل كل الويل لمن كان يجرؤ على انتقاد موسيقاه في حضوره !

وهنا لا يسعنا إلا أن نتساءل عن سر هذا الإعجاب . . ترى هل يرجع إلى أوجه الشبه الموجودة بينهما ؟ فقد كان أسلوبهما في العمل واحداً^(١) أو أن موزار كان يمتد إلى زمن هادى منظم عزيز على ديلاكروا ؟ أو لأنه لم يقم بأى دور سياسى ؟ أو لأن ما كان يردده طويلاً : « إبنى سيد نفسى كما أنا سيد الكون » كان يجد أصداء معينة في نفس الفنان المصور ؟

أيضاً كانت الإجابة ، وعلى الرغم من أن موزار كان يمثل الكمال في نظر ديلاكروا ، فإنه لم يحتل إلا مكانة سماوية . وقد فسر ديلاكروا رأيه هذا قائلاً : « إنه ينقلك إلى السماء ، لكنه لا يفتح آفاقاً للروح » . . وهذه الآفاق الواسعة كان بتهوفن هو الذى يفتحها .

(١) كان كل من موزار وديلاكروا يحمل نوتة صغيرة في جيبه يسجل فيها الألحان أو الموضوعات التى يشعر بها فور إحساسه بها .

إذا تجرأ ديلاكروا — على حد قوله — ولا حظ أن مقطوعات بتهوفن هي « عادة شديدة الطول »، ورغم التنوعات المذهلة التي يدخلها في طريقة استخدامه لنفس الألحان « أو لاحظ أن هناك « فقرات معنقدة بحوار الفقرات الرائعة الجمال » . أو أن بتهوفن قد « بذل الجهد والعرق ليصل إلى فقرات شديدة الضعف أو مفزعة » ، أو « أن مخطوطاته ملأى بالاصطلاحات مثل مخطوطات أريوسط (Arioste) » ، أو حتى كونه « أدار ظهره لبعض القواعد الخالدة — وذلك ما لم يفعله موزار أبداً » ، أو أنه بتعبير واحد « غير متساو » ، فإن ذلك لم يقلل من أن بتهوفن عبقرى مملوء بالحياة والتعبير ، جذاب ، رائع ، سماوي جامع . وما هو أهم : أنه واحد من عصره . فقد كانت أعز نصيحة يمكن أن يقدمها ديلاكروا لأي فنان هي أن يكون ابن عصره ، وأن يعبر عنه بالأساليب المعروفة لدى هذا العصر ، برؤية الفنان الذاتية وبرغبته البحتة . ولذلك كان يعد بتهوفن أشد تأثيراً على النفوس : « لأنه عبر عن مآسى عصره وروائه » . وقد وصل بسمفونيته المعروفة باسم « البطولة » ولاسيما بحركتها « البطيئة » إلى لمس الأجزاء الحزينة في الخيال . وقد التقى كل من بتهوفن وديلاكروا على طريق الآلام الإنسانية . . وهذا هو ما سمح لبتهوفن بفتح تلك الآفاق للروح ، وبأن يتخطى حيز السموات ليربط السماء بالأرض . .

ومجازفة التعبير عن آلام الإنسانية مهمة صعبة مريرة ، جعلت ديلاكروا يقول عن بتهوفن : « إن هذا الرجل دائم الحزن . . » . وكان شوبان . المعبود الثالث ، دائم الحزن أيضاً في نظر ديلاكروا ، لكنه حزن من نوع آخر . .

وقد قال الكاتب جى دى بورتاليس (Guy de Pourtalés) عن كل من ديلاكروا وشوبان : « إنهما — ورغم التناقض الشديد في ثقافتهما وفي اتجاهاتهما وفي أذواقهما — يتفاهمان بعمق عن طريق القلب » . وقد كان كل منهما عنيف الطبع ، شديد التركيز ، شديد الحياء ، مريضاً . أو هما « إلهان » قد تركا السماء من أجل الأرض لتلتقي روحاهما في مجالات البيانو الواسعة .

أما ديلاكروا ، فكان يرى أن شوبان رائع الشكل والمضمون « عبقرى متكامل » ، ظريف وبديع في آن واحد ، بل أشبه ما يكون بموزار . فلا توجد عنده أية نفخة دارجة ، ومؤلفاته متكاملة في حد ذاتها . وإذا حدد شوبان آلة البيانو كمجال لفنه ، فقد أثبت في نظر ديلاكروا أنه يتمتع بعبقرية فريدة في الألحان . ويامكانيات



دالتى و فرجيل فى الجحيم (١٨٢٢) باريس . متحف اللوفر



الحرية تقود الشعب (١٨٣٠) باريس . متحف اللوفر

خلقاً في التوزيع الهارموني . وقد استطاع شوبان أن يلمس الأوتار الإنسانية بفضل « الشاعر التي تفيض بها كل أعماله . وهي مشاعر شديدة الرومانسية ، ذاتية وخاصة به » (١) .

وكان ديلاكروا يتجاوب مع شوبان ويجد فيه استمراراً لرغباته الموسيقية . سواء بفضل وصوله إلى التكامل في التعبير ، أو بفضل إظهاره سيطرة كاملة لشئ الألمان التي يمكن أن يعبر عنها البيانو . بل في تمكنه من أرق الحليات الموسيقية ، كما كان ديلاكروا يتعلم منه علم الموسيقى ويفهم منه عملية توزيع وترديد الألحان في المقطوعة الواحدة . وهي بمثابة الانعكاسات في عالم التصوير . وكان ديلاكروا كمصور يعلق أهمية بالغة على الانعكاسات ويعدها من الدعامات الأساسية في اللوحة . وقد كتب في يومياته يقول : « عندما يقوم إنسان مثل شوبان بشرح العلوم الذهنية ، فإنها تنقلب إلى فن في حد ذاتها . وهنا يضطر المنطق إلى متابعة العبقرية ، لكن وفقاً لقواعد عليا ، أساسية مستمرة » .

وبخلاف تعلمه الموسيقى من شوبان . كان ديلاكروا يقرب بينه وبين بيتهوفن من ناحية أن شوبان أيضاً كان رومانسياً يعيش عصره ويعبر عنه مستعياً بكل التقدم الذي وصل إليه الآخرون في مجال فنه . وقد ظل ديلاكروا وفيئاً لشوبان ، لشوبان الطيب . كما كان يقول عنه . لذلك « العبقرى الفريد الذي غارت السماء من وجوده على الأرض فاحتظنته لنفسها » . وعندما لم يعد ديلاكروا يراه ثانية ، أصبح يحلم به دوماً وبألحانه الرائعة . .

أما موقف ديلاكروا من بقية معاصريه من الموسيقيين . فقد كان على النقيض وبخاصة من الذين أطلق عليهم اسم « أولئك الأدعباء » ! وربما يرجع موقفه هذا إلى أن شوبان كان يكره الموسيقى الصادرة عن مواجهة مختلف الآلات على التوالي أو عن تجمعها معاً ، مثلما كان يكره الأصوات الشديدة القوة . إلا أن هذا ليس مسوغاً كافياً لكل ما راح صاحب اليوميات يدونه على صفحاتها . فقد وصف معظم معاصريه ، وبخاصة الذين تجرعوا على الخروج على التقاليد الثابتة للقدماء بأنهم أدعياء . وإذا كان عام ١٨٣٠ — الذي يمثل ذروة الرومانسية — يتميز

(١) وقد وضع ديلاكروا خطأ تحت هذه العبارة في اليوميات .

بإنجاز ثلاثة أعمال فنية كبيرة، هي: مسرحية « هرناني » لـ (V. Hugo) ، و « السمفونية الخيالية » لهكتور برليوز (H. Berlioz) ، ولوحة « الحرية تقود الشعب » لديلاكروا ، فذلك لا يعنى للأسف أن المؤلفين الثلاثة كانت تربط بينهم صلات صداقة من أى نوع .

ونرى في اليوميات أن برليوز يوصف بأنه « غير محتمل » ، و « ضوضاء قاتلة » . و « غريب خالد » ، كما يضرب به المثل على كل ما هو سيئ . وكثيراً ما كان ديلاكروا يردد تعبير « إن هذا الشئ أو ذاك يطارده مثل نفير برليوز » ! وقد سخر من هذا المؤلف الموسيقي المبدع قائلاً : « إنه إمكانية تقليدية . . . لا رابط لها . . . تساندها بعض الأصداء الحادة ، الموزعة بمهارة ما على الآلات . . . كما أنه يعطى إحساس العبقري الصاخب » لكن الأفكار التي لا يجيد التعبير عنها تجرفه . . .

وعندما حاول المقارنة بين برليوز ومندلسون (Mendelssohn) راح يقول : « كلاهما تنقصه الأفكار ، وهما يداريان هذا النقص قدر استطاعتهما بمختلف الوسائل التي تسعفهما بها مخيلتهما » . . .

أما فاجنر (R. Wagner) ذلك المبدع الجامع ، فلم ينج أيضاً من هذه الكراهية — إذا صح استخدام مثل هذا التعبير — فلم يذكر اسمه في اليوميات سوى مرة واحدة ، حين كتب ديلاكروا يقول : « إن فاجنر هذا يريد التجديد ، معتقداً أنه على صواب . . . لذلك يستبجح لنفسه إلغاء الكثير مما هو منفق عليه في عالم الموسيقى » معتقداً أن كل ما هو معتاد ليس مبنياً على قواعد ضرورية ! . ولا يقل نقده للأدباء ثقافة ومرارة وتناقضاً . . .

* * *

الكلمة هي وسيلة التعبير الأساسية التي لا غنى

آراء

عنها في تلك السوق العظيمة المسماة : الحياة .

أدبية

وتعد الآداب أعلى مراحل هذه الوسيلة . لذلك

يؤكد ديلاكروا أن الأدب هو فن كل الناس .

بمعنى أنهم يتعلمونه تدريجياً ، وربما تلقائياً . غير أنه لم يكن يصبغ في مناهات

هذه السوق أو يتقبل كل مخارجها . فكانت له آراؤه وتفضيلاته وانتقاداته في الأدب

مثلما في بقية الفنون .

وأول من كان يعاديه من الأدباء هم حاملو الشعارات ، ومحدودو الأفق ، والمتصنعون أو المتحلقون المغرورون . وكان يقول ببساطة : « إن الرجل الذي يعرف تماماً ما يريد قوله يكتب جيداً » .

ولم يتغير رأيه هذا طوال حياته . وقد قال عنه بودلير : « في الواقع كان ديلاكروا شديد الميل إلى الكتاب المركزين والمختصين ، والذين يمكن تشبيه نثرهم غير المثقل بالمحسنات اللفظية بتحركات الفكر السريعة ، أو يمكن تشبيه جملتهم بحركة ما » .

ويضيف ديلاكروا إلى هذا التفسير : « إنني أبغض الأدباء المتصنعين والذين لا يمتلكون سرى الأسلوب ، وبضعة أفكار ، وليست لديهم منابع حيوية احساسية وصادقة » .

فلا يكنى الأديب أن يتمكن من أسلوبه ، أو أن يزوده ببعض الأفكار . وإنما لابد له من ذلك الحماس أو تلك النار الدفينة التي تحرقه وتحركه . إن محترفي الكتابة الذين لديهم أفكار ولا يعرفون كيف ينظمونها أو كيف يعبرون عنها هم أشبه ما يكونون بالقواد الممنهجين الذين يقرءون نياتي من المحاررين إلى معارك ارنجالية ، بلا نظام ، وبلا وحدة ، وبلا مجهود . . . وبالتالي فهي معارك بلا نتيجة . ومع ذلك ، يؤكد ديلاكروا أن الكاتب السيء يمكن أن يكون ممن لديهم أفكار أو ممن ليست لديهم أية فكرة .

وإذا لاحظ البعض أن ديلاكروا يطلب الكثير من الأدباء ، فذلك لأنه كان يعد الكتب أصدقاء أعزاء . وسبب ذلك ، على حد قوله هو : « أن حديثهم صامت ، لا تدخل فيه المشاحنات أو الخلافات » . وللسبب نفسه كان يبغض الإطالة ويعدها عيباً أساسياً . فالكتاب ، مثله مثل أي عمل فني آخر ، لابد له أن يشتمل على كافة العناصر التكنيكية والإبداعية . وإذا ما كان سيئاً إجمالاً ، فإن « جمال التفاصيل لن ينقذه ، بل لن ينقذ هدفه في حد ذاته . إذ يجب أن تتصافر كل الأجزاء بغية الربط المتكامل . وبالتالي يجب أن تكون منظمة منطقياً وألا نحيد التفاصيل عن الهدف الأساسي » .

ولا يكف ديلاكروا عن تدوين ملاحظاته حول مختلف النقاط التي يفكر

فيها . وهنا يكتب أن بين الأدباء العظماء في التاريخ نوعين أساسيين : فهناك العباقرة المعتادون ، الذين يتميزون بجوانب متناقضة ، مثل كورنای (Corneille) وشكسبير (Shakespeare) وهوميير (Homère) ، الذين نتقأذفهم الاندفاعات غير المنتظمة . والذين يهرون القارئ بما يسقطون إليه . أو بالانطلاقات التي يرتفعون إليها . وهناك العباقرة المستوون ، مثال راسين (Racine) وفرجيل (Virgile) وأريوسط (Aristote) . وبرغم تفضيله القدماء عامة ، نراه يكنّ تقديرًا معينًا لكل أديب منهم .

فهو يعدّ هوميير (Homer) المنبع الفني ، الباهر ، الذي انساب منه كل شيء . بل كانت مكانة « هوميير » عنده مقياساً أو بمثابة أكبر تقييم يمكن أن يشبه به أحد . أما فرجيل (Virgile) ، فعل الرغم من أنه كان أحد هؤلاء العباقرة المستوون ، وكان مملوفاً بتلك الانطلاقات الرائعة ، فقد كان يفتقر — في نظره — إلى ذلك العنصر الإنساني العميق الذي يقدم لنا ، مثل هوميير ، أناساً بشهوننا . وقد كان ديلاكروا أكثر تجاوباً مع أعمال هوراس (Horace) . ذلك لأنه سيد فن المعاشة والاستمتاع بالحياة ، كما أنه سيد تمالك النفس . ثم يضيف ديلاكروا : « أنه أكبر طيب للنفس . فهو يكشف لك ، أحسن من أي كاتب آخر ، عن خبايا الحياة ، ويجعلك متعلقاً بها . كما أنه خير من يجعلك تنفر منها في أحيان أخرى » . . . بالإضافة إلى أنه لا يقول سوى ما يجب قوله .

وبعد أن قرأ « الكوميديا الإلهية » في نصها الأصلي . كتب ديلاكروا يقول عن دانتي (Dante) : « إنه جديد كالطبيعة . . . إننا نرتجف مع أعماله مثلما نرتجف أمام الشيء الذي يتحدث عنه . . . إنه موهبة فريدة » . . .

وبرغم إعجاب ديلاكروا بالقدماء الذين جمعوا في أعمالهم بين مختلف مجالات التعبير عن البهجة والمأساة والتوتر وما هو لائق وخلافه ، أي باختصار : كل الأشكال الممكنة للتعبير ، فلم يكن أقل إعجاباً بأدباء القرن السابع عشر . فإذا كان يرى أن كورنای (Corneille) يسقط في هاوية الأخطاء البشعة بجوار ارتقائه إلى أعلى الآفاق . . . فإنه لم ينكر له فضله ومكانته في أنه مهد الطريق لمن تبعوه . . . كما أن راسين (Racine) ■ الشديد التكامل ، لم يكن معصوماً من النقد . لأن هذا

التكامل بالذات ، وعدم وجود أية أخطاء أو نواقص . كانت تحرمه من تلك المتعة التي يجدها في أعمال ملأى بالجمال والأخطاء في آن واحد . لأن أدواره كلها كاملة تقريباً . وقد فكر في كل شيء ، ولم يفرط في الكلام . وكان ديلاكروا يفضل مسرحينه المعروفة باسم « بريتانيكوس » . على بقية أعماله الأخرى ، وبحسبها من الروائع القليلة ، بفضل بساطتها وتنوع أسلوبها . فهي تحتوي على كل ما يمثل ويكون راسين . وبصرف النظر عن أن عيب راسين الوحيد « وكماله » فإنه كان يتمتع بتقدير مزدوج لدى ديلاكروا . إذ أنه كان يعدّه « رومانسياً بالنسبة لعصره » وكلاسيكياً بالنسبة لكل العصور . . .

أما موليير (Molière) . الذي أغلق ذات يوم كتب بلوت (Plaute) وتيرانس (Térence) قائلاً : « لقد مللت هذه الأمثلة القديمة . . . ومن الآن سأنظر بداخلي ومن حولي » . . . فإن ديلاكروا يعدّه أحد أولئك الأدباء العظماء ، الذين تجرّءوا على إنقاذ أنفسهم من التقليد الأعمى للأقدمين . وقد وجد ديلاكروا بينه وبين « موليير » نوعاً من القرابة من ناحية الجرأة على تأمل ما يحيط به ، وبخاصة تأمل أعماق ذاته . أما الشبه بين الفنان المصور والأديب الفيلسوف الساخر فولتير (Voltaire) فكان أشد وأغرب . . .

فبخلاف أوجه الشبه الجسدية ، مثل الآلام المعوية والحساسية المفرطة وما إلى ذلك . . فقد كانت بينهما تشابهات أكثر جدية : نفس أسلوب العمل ، نفس السهولة في الإنتاج . والأفكار . والسخرية . والمزاح . ولذع النقد . وبخاصة تلك المهارة في ألا يأخذ من الأشياء والأحداث إلا بأكورتها . . كما كان فولتير مثلاً يحتذى به من حيث الذوق السليم ولأنه بضع كل شيء في مكانه المناسب ، وبخاصة بسبب « القاموس الفلسفي » الذي ألفه . وقد كان ديلاكروا دائم البحث على شكل أدبي يرضيه لكي يتمثل به في كتابة قاموسه عن الفنون الجميلة . وتمتلي صفحات اليوميات بالجم من الفقرات أو المقالات الخاصة بالفيلسوف اللادع ، لكنها تمت إلى الفنان بصلة ما . . .

أما بوالو (Boileau) . وهو واحد من أولئك الأدباء الذين يكرسون عبادة معينة للعقل . ويتمتعون بالذوق السليم الطبيعي ، فكان يحظى بمكانة خاصة لدى

ديلاكروا . إذ كان يحتفظ دائماً بمؤلفاته في مكان قريب من متناول يده . وذلك لأنه يدفع القارئ إلى حب كل ما هو جميل وشريف . أما الأدباء المعاصرون ، فلم يكن ديلاكروا يشتم من أعمالهم إلا الروائع الكريمة ، الضارة بالروح ، والمزيفة للخيال .

وقلما أعجب ديلاكروا بمجددى القرن الثامن عشر . ومنذ صباه لم يقتنع بجان جاك روسو (J.J. Rousseau) . « صانع النصائح » ، ولا يضعه في مصاف العباقرة . بل لم يكن يرى لديه أية ملكة للكتابة . ومن التعليقات التي قالها عنه لصديقه فليكس جيمارديه (Félix Guillemaudet) : « برغم مرارته الشديدة ضد فساد المدن ، وبرغم شعوره باليأس بسبب المطاردة التي عانى منها » فإنه لم يستطع أبداً أن يتخذ القرار البسيط بأن يعيش في الريف كالفلّاحين ! » .

ومع أنه كان يجد في كتابات روسو شيئاً من التصنع ، الذي يفوح منه المجهود والتكلف . ويدين ذلك العقل الذي تصارع بداخله الخير والشر ، لم ينكر له مكانته في الأدب الفرنسي . وظل روسو في نظر ديلاكروا - واحداً من أولئك الذين ترجموا إحساس المشاعر المبهمة ، ولاسيما الشعور بالاغتراب - تلك المشاعر التي انتشر التعبير عنها من بعده . لكن أحداً من كل هؤلاء الأدباء لم يحتل مكانة قولتير ، الذي عرفه ديلاكروا بأنه « معجزة في التبصر والوضوح والبساطة معاً » .

أما الأدباء الأجانب ، فكان جوته (Goethe) هو الذي يبهره أكثر من غيره . . ولاسيما بمسرحية « فاست » . ذلك العمل « الذي يمتد من السماء حتى الأرض ، ومن الممكن حتى المستحيل ، ومن الفظاظ حتى الرقة المتناهية ، وحيث تجتمع كل المتناقضات الجريئة التي يمكن لخيال أديب أن يتصورها أو يجمعها » .

وقرأ ديلاكروا الآداب الروسية في الترجمة الفرنسية التي قام بها فيارديه (Viardet) نظراً لأنه لم يكن يعرف سوى اللاتينية والإيطالية والإنجليزية من اللغات الأجنبية . وكان شديد الإعجاب بمجموعة جوجول (Gogol) المسماة « قصص روسية » ، وبرواية « ابنة الكابتن » للشاعر بوشكين (Pouchkine) . وبرغم اللمسات الواقعية أو الإنسانية المنعكسة في هذه الأعمال ، فإنه كان يراها متشابهة دائماً . فعظمها « لايخرج عن حكايات بعض الدوريات على الحدود

الروسية . وقد احتل هذا الجانب مكانة كبيرة في تاريخ الروس ، لذلك لا تكف أنظار الأدباء الروس عن الاتجاه نحوها» . .

ومهما اتسعت دائرة قراءات ديلاكروا . فقد ظلت مسرحية « فاوست » و« هاملت » هي المرأة المزدوجة التي كان دائم التطلع إليها . بحثاً عن انعكاسات مماثلة للأسئلة التي تدور في نفسه . . لكن تفضيله كان أوضح بالنسبة للآداب الإنجليزية ، التي راح يتأملها دوماً ويستلهم منها موضوعات لوحاته . وربما يرجع ذلك إلى الرحلة التي قام بها إلى إنجلترا وإلى الاكتشافات التي رآها هناك . أو لأنه كان يهرب من الأكاديمية في التعبير . . لذلك انتزع منه شكسبير (Shakespeare) هتافات ساخنة أكثر من غيره من الأدباء . سواء بفضل عظيمته أو بسبب « هفواته » ! لأنه يعده أحد العباقرة الملهمين ، وواحداً من القلائد الذين استطاعوا الوصول إلى أعماق الروح الدفينة والكشف عنها بمشعلته . . فهو يعبر عن عالم المشاعر الدفين الموجود في كل الناس وفي كل العصور . وهذا هو ما يجعل من شكسبير قيمة عالمية وقوة محررة في مجال الأدب .

وعلى الرغم من أن ديلاكروا كان ضد الخلط بين الأنواع الأدبية فإنه كان يغفر هذا الداء لشكسبير لأن « فنه نابع منه وخاص به . كما أن فنه تحليلي وشاعري ، لا هو بالكوميدي ولا بالتراجيدي — لكنه قوة خارقة من الواقعية . تجعلنا نقبل شخصياته وكأنها نماذج لرجال عرفناهم » . ويتفق ديلاكروا مع شانوبريان (Chateaubriand) في أن شكسبير يعد « واحداً من خمسة أو ستة أدباء كانوا كافين لتغذية الفكر العالَمي . فهؤلاء العباقرة الأساسيون يبدوون كأنهم الدعائم التي أنجبت كل الآخرين . . لأن أعمالهم هي المناجم أو الأحشاء المكونة للفكر الإنساني » .

أما الأديب الإنجليزي الآخر ، الذي كان ديلاكروا يكن له نوعاً من العبادة العميقة والإعجاب والتحفظ معاً ، فهو لورد بايرون (Byron) . وهنا أيضاً نجد الكثير من أوجه الشبه بين كل منهما . سواء من ناحية طبيعتهما الحيوية ، وعبقريتهما الجريئة . أو بين شكلهما . ويضحك ديلاكروا وهو يتحدث عن هذا الشبه قائلاً : « نفس النحافة ، واللون الشاحب ، والضعف الواضح . . حتى شكل

« الأنف ! » لكن الشبه الحقيقي بينهما كان يكمن في ذلك الشعور المتبادل ، الممثل في تلك الرغبة الملمحة في الكتابة . ويصف الاثنان هذا الشعور قائلين كلا على حدة : « إنها رغبة تغلي في أعماقي كعذاب يحجب على الخلاص منه . . إن عملية الكتابة ليست متعة . . بالعكس . فالتأليف ليس سوى جهد شاق » . وتمتلئ صفحات اليوميات بالأفكار والمقتطفات الخاصة ببيرون . وكم من لوحات استوحاها ديلاكروا من هذا الشاعر . ومع ذلك ، وبرغم هذا الإعجاب الواسع بأدباء الشمال . فإن ديلاكروا ظل يرى أن الأدب الفرنسي قد أسىء إليه بسبب تأثير الآداب الإنجليزية والألمانية عليه . فكون شكبير عبقرياً فريداً . وإنساناً متكاملًا . ليس سبباً لكي ينقله الأدباء الفرنسيون نقلاً أعمى ، وكون جوتة ، بكل عبقريته ، راح ينقل منه ، فذلك لا يعني أن تصبح أعماله نماذج تحنئ . لذلك كان ديلاكروا يصر على أن ينتج الفنانون المعاصرون له إلى الواقع الفرنسي نفسه . وليس إلى واقع أعمال الآخرين ، مهما بلغت قيمتها . بل كان يرى أن عصره موصوم بموجة التقليد للأجانب . مما يمثل في نظره عيباً لا يغتفر وبما دفعه إلى اتهام الأدب الفرنسي آنذاك بأنه مملوء بالافتعال والتطويل وبالخلط بين الأنواع في العمل الواحد . .

وإذا كان يجد في روايات إسكندر ديماس (A.Dumas) نوعاً من التسلية التي كان يلجأ إليها في أثناء لحظات الملل التي تشابهه . فذلك لم يمنعه من انتقاد المؤلف ومؤلفاته . . وكم كانت حياة ديماس البوهيمية العاطفية التي كان يحياها بالعرض . تغير فضول ديلاكروا . ولم يكن الفنان يخفى نوعاً من الغيرة الحفية من تلك السعادة التي تغمر ديماس ومن عدم الاكتراث الذي يظهره « ذلك البوهيمي » الدائم الحاجة إلى النقود ! » وكان ديلاكروا يحب ديماس . لكن ذلك الحب لم يكن كافياً لممنعه من النوم في أثناء قراءته بعض الروايات التي تجلب النعاس إلى عينيه . ويعلل ديلاكروا هذا السبب قائلاً : « إن رواياته مسلية في البداية . ثم كالمعتاد . لا تلبث أن تغوص في الملل وتظهر بها أجزاء غير مهضومة ، أو شديدة التطويل . . ثم هناك ذلك الخلط الدائم بين المضحك والحزن . وهو خلط سيئ بلا شك » . وكل ما يخرج من هذا الخلط - في رأي ديلاكروا - عمل سفاح : لا يحتوى

إلا على تفاصيل منفردة . ولا يقدم في إجماله وحدة متماسكة . ونتيجة لذلك ، فإنك عندما تقرأ هذا العمل لا يعلق منه شيء في ذهنك . وهذا هو نفس العيب الذى يأخذه على جورج صاند (G. Sand) فكونها احتمت من أحزان الحياة بتأليف الشخصيات المثالية . وكونها كانت واحدة من الثلاث والمائة امرأة اللاتي عشقهن ديلاكروا - وإن كانت من أفضلهن لديه ، لم ينقذها ذلك من نقده . وعندما يتساءل ديلاكروا عن قيمتها ككاتبة مسرحيات ، يقول : « إنها لا تعرف النقطة المهمة في الحدث . لذلك هي تغرق دائماً في التفاصيل وتضعفه باستمرار التأثير الذى كان يجب أن ينتج عن منظر ما أو عن شخصية ما . فهي تبدأ بمعطيات ممتازة ومثيرة . ثم تتباطأ . وسرعان ما يتبدل الموقف وينجمد » . أين إذن تكمن موهبتها ؟ وهو يجيب عن هذا السؤال كاتبة : « في بضع كلمات مليئة بالجاحذية » . أما ككاتبة روائية ، فإنها تقع في تلك الغلظة التي لا يغفرها ديلاكروا الأرستقراطي ، وهي أنها تحاول حمل لواء المثاليات الإنسانية والدفاع عن الشعب باسم كرامة الفن . كما أنها تقع في نفس عيب ديماس (Dumas) ، وهو الإغراق في التفاصيل .

ويعد بلزاك (Balzac) نموذج الكاتب المفرط في السفسطة والتفاصيل . لذلك وصفه ديلاكروا بأنه ثرثار ، ويحدد كل موهبته في أنه يجيد تأليف المواقف البشعة ، التي هي نواقص دائمة ولا علاج لها . وعلى الرغم من اتساع « الكوميديا الإنسانية » وعمق أبعادها ، فإنها لم تنقذ مؤلفها في نظر صاحب اليوميات ، الذى راح يستعرض ويفند بعض الروايات . فكتب عن رواية « الفلاحون » قائلاً : « إننا كلما تقدمنا في قراءتها وقعنا تحت وطأة ثرائها لا تحتمل ، مثل ثرائها ديماس » . أما عن رواية « أوجيني جرانديه » فقال إنه لا قياس فيها ولا ترابط ولا تناسب . واختصر قوله عن رواية « أورسول مبرويه » بأنها نوع مزيف بكل شخصياتها .

ويستمر نقده لبلزاك على هذه الوتيرة وإن هدأ بعض الشيء مع الزمن . غير أن ذلك لم يمنعه من نقل بعض الفقرات من مؤلفات بلزاك ، وهي الفقرات الخاصة بالفنون .

ترى أترجع هذه القسوة أو هذا التحيز في الحكم على بلزاك إلى شكله وطريقة ثيابه غير المهندمة ؟ أم ترجع إلى أن بلزاك كان دائماً التعبير عن تلك الطبقة التي

كانت تخيف ديلاكروا بتطلعاتها وبدخولها التأثير على مسرح الحضارة الفرنسية ؟ من الواضح أن هذا الاحتمال الأخير هو الأرجح ، إلى جانب مسألة كثرة التفاصيل في الوصف . وهذه النقطة ترتبط في ذهن الفنان المصور بفكرة الواقعية الحرفية ، وهو اتجاه لم يكن يقبله فنياً .

أما اسم الكاتب الذي أغفله طوال صفحات اليوميات ، سواء عمداً أو عن غير عمد ، فهو اسم جوستاف فلوبر (Gustave Flaubert) . فلم يظهر اسمه مرة واحدة ، برغم المكانة التي يحتلها في مذهب الواقعية الأدبية الفرنسية ، ذلك المذهب الذي راح ديلاكروا يشبه الأدباء الملتزمين به بالأطفال الذين يقلدون الطبيعة في أثناء لعبهم بوضع بضعة أغصان حقيقية في الحيز الذي يلعبون فيه ! ومع ذلك ، وعلى الرغم من أنه أغفل ذكر اسم مؤلف « مدام بوغاري » ، فإن ديلاكروا كان يشارك فلوبر نفس الرأي والكراهية ضد الرومانسية المتباكية . وقد كتب في يوميات عام ١٨٤٩ يقول : « بدأت أكفر بأمثال شوبوت (Schubert) وشاتوبريان (Chateaubriand) ولامارتين (Lamartine) وأولئك الحالمين .. هل ينظر المحبون إلى القمر فعلاً عندما يجلسون بجوار حبيباتهم ؟ يا للهراء ! »

إن ما يعيبه أساساً على هؤلاء الأدباء ، صانعي الروايات أو المسرحيات ، هو أنهم لا يريدون فهم حقيقة الإنسان وأنه مركب غريب من المتناقضات ، ولا يظهرن شخصياتهم إلا من جانب واحد . . والواقع بعيد كل البعد عن ذلك . . فالإنسان الواحد يحتوي على عشر شخصيات معاً ، وكثيراً ما تظهر جميعاً وتتصارع في آن واحد . إن هذا الصراع الذاتي أو الجماعي ، ومواجهة هذه التناقضات هي ما يجب عليهم أن يعبروا عنها . وليس الاكتفاء بإظهار أبطال ذوي اتجاه واحد !

وقد كان الخلاف أقوى بين البطلين اللذين اختارهما التاريخ ليكونا زعمي الرومانسية سواء في الأدب أو الفن . فإذا كان فيكتور هيجو (V. Hugo) يستطيع أن يأكل نصف بقرة أو أن يصوم ثلاثة أيام متتالية ، وأن ينام ستاً وثلاثين ساعة متصلة . أو أن يسهر عشر ليال متواصلة فإن ديلاكروا كان يتبع نظاماً خاصاً رتبياً في معيشته . ودب الخلاف بينهما بعد أن ناضلا معاً في المعركة الرومانسية في محاولة تحرير الفن والأدب . فبعد الثلاثينات اتخذ كل منهما خطاً سياسياً عكسياً ،

وراح ديلاكروا يكتب عن هيجو أنه صانع جمل خطير ، وشاعر لم يقرب من الحقيقة أو من البساطة قط ، ولو من على مسافة مائة ميل . . . وأن أعماله تشبه ثورة فوارة لرجل له موهبة ما ، لكنه يقول كل ما يتبادر إلى ذهنه . وسواء أعلن هيجو أنه يسخر من القدماء ويهتم بالواقع المعاصر له ، فإن ذلك لم يكن إلا سبباً آخر لكي يصفه ديلاكروا بأنه مدع يريد هدم القيم الخالدة والمنطق الذي يتحكم في الفن .

وبرغم كل الاختلافات التي تفرق بينه وبين رومانسية هيجو الإنسانية ، سواء في المبدأ أو في الطابع ، يقول رنيه ويج (R. Huyghe) إنه « لا بد لنا من الاعتراف بفضل ديلاكروا في أنه كان من أوائل من اكتشفوا موهبة ستندال (Stendhal) وذلك في عصر كانت قيمته الحقيقية مدفونة . وقد كتب ديلاكروا عن ستندال يقول إنه الكاتب الفرنسي الوحيد الذي يجيد التعبير بالفرنسية بأحسن طريقة . . . ويقصد بين الأدباء المعاصرين . . .

ولا يفوت ديلاكروا أن يتعرض لنفس المشكلة التي سبق له أن لمسها عن الفنانين التشكيليين . ألا وهي : الإذلال الذي يتعرض له الكاتب بسبب احتياجاته المادية . ويضرب المثل على ذلك بجورج صاند وإسكندر ديماس . وقد أدت مطاردة الزمن وإلحاح المطالب الضرورية لديلاكروا إلى تأمل هذه المشكلة التي ما زالت تقلق بعض الأدباء حتى يومنا هذا . ومن الأسباب الأساسية - في رأيه - التي تدفع الكاتب إلى الهاوية أو تأتى على أكبر المواهب ، اضطراب الأديب إلى الكتابة بسر معين للصفحة ، وعادة ما يكون هذا السر بحسب بحيث يلجأ إلى الحشو والتطويل . . . وهنا أيضاً يضع ديلاكروا أصبعه على الداء ، ويحدده ، دون تقديم أى حل موضوعي وشامل لكل جوانب هذه القضية . أما آراؤه بالنسبة للأسلوب فكانت أكثر إيجازاً وتحديداً .

* * *

يقول ديلاكروا : « عندما يعرف المرء ما يريد قوله فإنه لا يبطئ » . . . وهو بهذا القول البسيط يلخص تأملاته عامة في عالم الأدب . . . ذلك الفن الذي أجمع كل من تعرض له على ضرورة الاهتمام بالتبسيط ،

ما هو
الأسلوب ؟

وعلى التوضيح بالبساطة ، على أنها أهم نقاط فن الكتابة . والبساطة هنا تعنى الإيضاح والتحديد والإيجاز معاً . ولم يكف ديكروا عن البحث عن التعبير الصادق والمركز . وفى نطاق ذلك البحث الدائم يقترب من الأديب Stendhal الذى كان من أوائل من أدركوا مميزاته .

وبما أن الأسلوب يمثل — إلى حد بعيد — الطريقة التى تم بها إدراك الفكرة ، فهو لا يكون سيئاً إلا إذا كان غير صادق وغير متفق والفكرة المراد التعبير عنها . لذلك يصبح من أهم ضرورات الأسلوب ألا يعطى القارئ أى إحساس بالزيف — وبخاصة القارئ الذى يجيد اللغة التى يقرأها .

والصدق والبساطة اللذان يعنيهما ديلاكروا ليسا الإفراط فى تجميع شتى التفاصيل باسم الواقعية . لذلك فهو يدين الأسلوب المعاصر له فى كتاباته عن الفنون الجميلة ، كما يدين الإفراط فى الشاعرية الرومانسية التى وصلت إلى ذروتها فى نهاية العصر الرومانسى . ويعتبر هذا الأسلوب سيئاً لإفراطه فى الحساسية والغرابة بسبب أو بلا سبب . فإذا ما وصف أحد القواد البحريين معركة بحرية ، وصفها بأسلوب روائى شبه عاطفى — ظناً منه أنه سيكسب القارئ إلى جانبه . . كما أن الفلسفة والعلوم وكل ما يكتب عن هذه المواضيع المختلفة موصوم بهذا الاتجاه الخاطئ وبلاستعارة المفرطة وبالتباكي على كل شئ . . حتى على طموح الطغاة أو على اختلاف الفصول السنوية أو على المآسى الإنسانية . .

وفى خضم هذا « العبث » ، لا يجد ديلاكروا أى شئ أصيل . جدير بالتأثير . فيتساءل بحسرة لماذا لا يوضع كل شئ فى مكانه ولماذا لا توصف الأحداث ببساطة ؟ وإذا كان يؤيد رأى شاتوبريان (Chateaubrian) فى أن القيم الجمالية هى ملك لكل العصور والأزمنة والبلاد ، فهو يؤيدها بالنسبة للجانب الخاص بالمشاعر والفكر . وليس بالنسبة للأسلوب . لأن الأسلوب ليس عالمياً كالفكرة . . إن له أرضاً أمثاً ينبت منها « وسماء تحويه وشمساً خاصة به .

وهذه الذاتية الفردية هى الجزء الذى يجب على الكاتب أن يضيفه من نفسه ببساطة وبصدق وبوعى شديد . . والأسلوب ، فى الواقع ، لا ينتج ولا يتبلور إلا باستمرار البحث والممارسة . لكن هذا البحث وهذه الممارسة ، بل هذه

المعاينة المستمرة يجب أن تظل خفية وثانوية بالنسبة للفكرة والموضوع . فإذا كان ديلاكروا قد حذر كل فنان تهرمه مهارته التكنيكية الذاتية ، فذلك لأنه يعدّ الأسلوب وسيلة وليس غاية في حد ذاته . . وسيلة يجب الحفاظ عليها من أجل ما يريد الكاتب توصيله للآخرين . ثم يضيف : « ما هي فائدة أجمل الأساليب وأنقاها إذا كانت تعبر عن أفكار خاطئة أو دارجة ؟ »

فقد كان يبحث عن التجارب مع الناس في نطاق الفكر الإنساني كمضمون وليس في نطاق المحسنات اللفظية أو الشكلية ، مما دفعه إلى تحديد أولى القيم التي يتميز بها في ذلك القول : « إن أجمل انتصار للكاتب هو أن يجعل من يستطيع التفكير يفكر » . .

* * *

آراء في
العمارة
والنحت

لا يمثل فن العمارة بالنسبة لديلاكروا أية مشكلة ، على خلاف فني الأدب والتصوير . بل كان يرى أن العمارة هي الفن المثالي لأن كل شيء فيه يتم عن طريق الإنسان : أي أن كل مكوناته هي من إبداع الإنسان .. حتى الخط المستقيم ، فهو غير موجود في الطبيعة . كما أن هناك ميزة أخرى لهذا الفن الذي يتمتع بنوع من الاكتفاء الذاتي . هي أنه لا يأخذ أي عنصر من الطبيعة مباشرة ، مثل النحت أو التصوير . ومن هنا تقترب العمارة من الموسيقى — إلا إذا اعتبرنا الموسيقى ترديداً لبعض الأصوات في الدنيا ، والعمارة تقليداً لبعض الكهوف أو المغارات ! .. ولا يمكن حسابان هذا تقليداً مباشراً بالمعنى المقصود عندما نتحدث عن الفنون الأخرى التي تسعين بأشكال معينة تقدمها الطبيعة .

ويضيف ديلاكروا صفة أخرى إلى هذا التحديد ، وهي صفة لا تقل أهمية عما قاله سالفاً . إذ أن العمارة تجمع بين الفن والفائدة أو المنفعة — بما أن المنفعة هي نقطة انطلاقها . والروائع التي يخلقها فن العمارة ، في مختلف العصور ، تنبع من الذوق المعاصر مباشرة كما تنبع من الابتكارات التي يؤدي إليها الاستعمال الفعلي والحاجة إليها .

لذلك كانت نظريته للمهندس نظرة تقدير واسعة . فهو يعد المهندس الصادق ،

الذى يمكنه تحقيق مختلف جوانبِ فنه بأكمله « أحد الأعلام النادرة ، ولا تقل مكانته عن أى فنان أو شاعر أو موسيقى ، بل هى تزيد . . » لكن هذا المهندس لا يصل إلى مرتبة الفنانين ، أى إلى مستوى الخلق والسيطرة على فنه إلا إذا توصل إلى إضافة الحليات والجماليات المناسبة للقيمة العملية ، التى هى عصب العمارة . وهنا لابد من ملكة الابتكار كما فى بقية الفنون . لأن المهندس المبتكر حتى إذا قام بتقليد مبنى ما - يضيف عليه من التعديلات والتحسينات ما يجعله لاثقاً بالمكان ، مراعيًا النسب والمسافات والنظام ، بحيث يصبح شيئاً جديداً .

وعندما يتعرض ديلاكروا لفن العمارة المعاصر له . فإن غضبه ، أو على الأقل اعتراضه ، ينصب عليه مثلما انصب على كل ما يحيط به . . وقد كتب سنة ١٨٦٠ يقول : « إن هذا الفن قد سقط إلى الحضيض ، ولم يعد يعرف إلى أين يتجه . . » وإذا ماتساءلنا عما دفعه إلى هذا القول ، تكون إجابته هى تلك المعادلة الصعبة الدائمة : حلمه وتمسكه بالماضى من جهة ، ورغبته فى معايشة الحاضر من جهة أخرى . . لذلك كان يرى أن المعاصرين له « إما قد قطعوا الصلة بالقدماء كلية » وإما راحوا يقلّدون فنونهم بشكل دارج ومزيف . فهم يبحثون عن التجديد ولا يوجد أشخاص جدد .

وفى هذا السياق - بحثاً عن التجديد - يرى ديلاكروا أن الغربة هى التى تحل محل التجديد الذى يبحثون عنه . . فالقدماء قد وصلوا تدريجياً إلى قمة الكمال وليس دفعة واحدة ، وليس عندما صمموا على ضرورة فتنة الأنظار بتجديدهم ، وإنما بصعودهم المستمر والمتواصل نحو الكمال - الذى كان ثمرة عبقريتهم التى يساندها التراث .

أى أنه كان يطالب بالاستمرار وليس بالتقليد . .

الاستمرار تمشيًا مع الحاجة التى يفرضها الزمن . وهنا يضرب مثلاً بحياة أجداده القلقة والمغلقة ، الذين كانت كل مشاغلهم هى كيفية الاحتماء داخل دورهم ، والتربص لهجمات الغزاة من خلال فتحات صغيرة ، تسمح بمرور بصيص من الضوء . كما كانت الشوارع الضيقة تنفق والمجتمع المقهور وحالة الانتباه الدائمة للدفاع .

أما إذا قال أحد المعماريين ، سواء بنوع من التحدى أو بسذاجة ، إنه لم يعد هناك جديد ولا مجددون ، وإن الدائرة أصبحت مغلقة ، فإن ديلاكروا يدعو هؤلاء إلى أن ينظروا في داخلهم ومن حولهم ، وإلى ما هو أهم من ذلك : إلى أن يعيشوا زمنهم . فلا يحل المشاكل إلا العمل المتواصل وليس التباكى عليها . .

ومن الأمثلة التي استشهد بها على أهمية الطابع المحلي غير المقلد ، فن العمارة الفارسية . فكتب يقول : « برغم أنها تميل أكثر إلى الذوق العربي فإنها خاصة ببلدها . . إن شكل القباب والقبوات وتفاصيل تيجان العمد والحليات ، كل شيء فيه مميز وله طابعه . أما العمارة الأوروبية الحديثة . فإننا نسير من بلد كادى حتى بطرسبرج ونجد أن كل ما يتم في العمارة اليوم يخرج من معمل واحد . . لم يعد لمهندسينا إلا طريقة واحدة : هي الرجوع دائماً إلى البساطة البدائية للفن اليوناني » .

وهو هنا كما في أى مجال فني آخر ، يعارض التقليد المباشر . فكون البارثون قمة معمارية أو نموذجاً للكمال لا يعنى تقليده في كل بناء . . وذلك ما لاحظته عندما زار مدينة « بوردو » عام ١٨٤٥ ووجد البارثون في كل مكان : في التكنات ، وفي الكنائس ، وفي النافورات بل في كل ما لا يمت إلى البناء بصلة !

وإذا كان كل شيء قد مهد لليونانيين التفوق في فن العمارة ، فهم امتداد لمن سبقوهم عامة والمصريين القدماء خاصة ، وقد أتاحت لهم هذه الظروف التفوق في فن النحت . وبخلاف كل ما تركته لهم الحضارة الفرعونية في هذا التراث ، تعد عقيدتهم التشكيلية التي تمجد الشكل الإنساني ، والمناخ ، والعادات التي تساعد على تطوير الجمال الجسدى ، تعد كل هذه العناصر قاعدة متينة ، كفيلة بأن تدفع بهذا الفن إلى أعلى القمم .

ويرى ديلاكروا أن ما سمح لهم بخلق مجتمع « للالهة البشرية » أو « للبشر المؤهلين » ، هو أنهم كانوا دائماً متساوين في البحث عن الكمال . إذ أن أعمالهم تبدو . . . كأنها من صنع فنان واحد . فدرجات الأسلوب تختلف من عصر إلى آخر ، لكنها لا تنقص جزءاً واحداً من القيمة الفريدة التي يدينون بها جميعاً لوحدة العقيدة ولتراثهم المستمر .

وبرغم عظمتهم ، وجمال أعمالهم ، وحقيقتهم ، وبساطتهم ، فإن كل هذا يرجع ويمت إلى الماضي وإلى زمان غير موجود .. فكل هذه الأعمال جميلة في إطار زمنها وتعبّر عن عصرها . لكن لا يمكن أن تكون نموذجاً لزمن آخر . وكان ديلاكروا يرى أن الهدوء الذي تبعث به هذه الأشكال — التي تمت إلى عصر آخر — لا تثير ذلك الجانب من الخيال الذي يثيره المعاصرون له — وإن لم يكن يقرأ أعمالهم . لأنه كان دائم البحث عما يمثل كل معطيات العصر الذي يعيشه . لذلك كان تفضيله أكثر للعصور القريبة لزمه ، وبخاصة تلك الضخامة النائرة . وذلك الغموض الذي يحيط بأعمال ما يكل أنجلو (Michel - Ange) إذ كان يعدها قريبة منه .

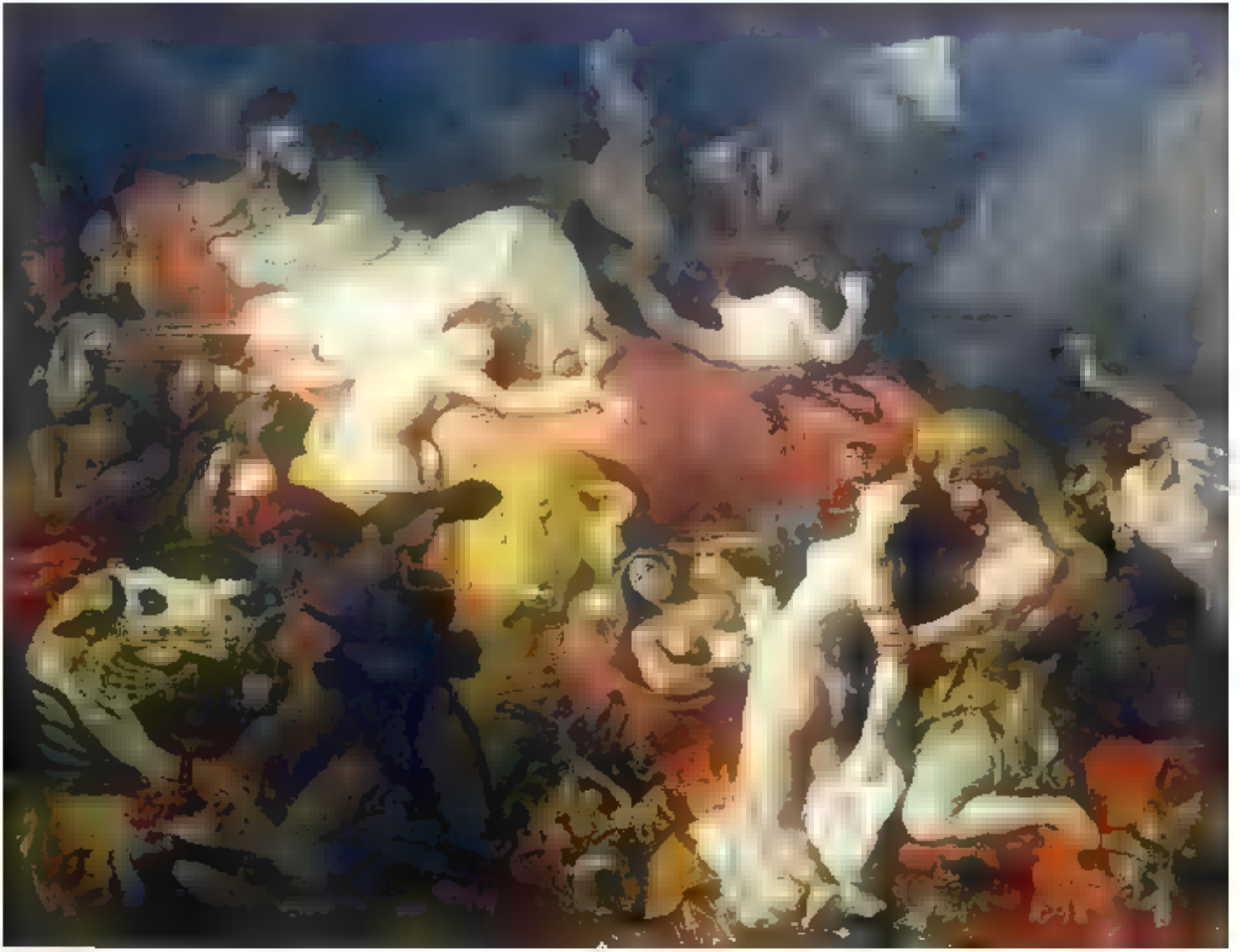
ويعلق ديلاكروا في يومياته على كل العصور وعلى مختلف المدارس الفنية ، محدداً أهم ما تتميز به . فنراه مأخوذاً بالفن البدائي وبالفن القوطي ، لأن القوطيين عرفوا الأساليب القديمة وأدركوها لكنهم كيفوها وفقاً لمثالياتهم هم . وإن بدت تماثيلهم جافة بعض الشيء ، وبخاصة في بداية عصرهم ، فقد وصل فهم في القرن الخامس عشر وفي بداية عصر النهضة إلى أعلى مستوياته .

ويواصل ديلاكروا تقييمه وبحثه عن الجمال والحقيقة من خلال الروائع الفنية لمختلف العصور ، مبرزاً أهم مالفت نظره ومقارناً بين الأعمال وبعضها . فقد كان الربط والموازنة من أوضح سمات منهجه . وهي سمات فكرية لكنها تعبر — في مجال الكتابة — عن أهم العناصر لديه في الفن التشبكي ، وهي : الانعكاسات .

أما وقد نهم الأسلوب الأكاديمي أعمال القرن السابع عشر ، سواء في النحت أو في فن التصوير ، فإنه لا يشيد إلا بمكانة مثال واحد ، هو الذي استطاع أن ينفصل عن تلك المدرسة العظيمة والمملة ، وعن روتينها الذي نهم ذلك العصر دون النجاح في إعطائه طابعاً مميزاً فريداً . وذلك هو المثال بوجيه (Puget) القريب من ما يكل أنجلو (Michel-Ange) بقدرته وبجراته على تشكيل الحجر والرخام وعلى إعطائهما الحياة .. لذلك عده أعظم مثال فرنسي . وتولى مهمة الدفاع عن أعماله وانتشالها من الضياع والتلف ، لأنها — في نظر ديلاكروا — تفوق كل ما أبدعه عصره ..



موت ساردانابال (١٨٢٦) ، باريس ، متحف اللوفر



وفاة سردنيال (١٨٢٧) باريس . متحف اللوفر



طبيعة صامتة (١٨٢٧) باريس . متحف اللوفر

وكان ديلاكروا يوافق على الرأي المنتشر في أيامه من أن فنون القرن الثامن عشر يمكن تلخيصها في عبارة واحدة ، هي : أنها أعمال تقليدية ودارجة . وإذا كان المثال بيغال (Pigalle) يحتل مكانة مرموقة في زمنه ، فقد نزلت مكانته في عين ديلاكروا بسبب تمادييه في الواقعية . إذ كان يرى أن « أدائه رائع ، لكن أشكاله منقولة من الواقع الحى بطريقة مخيفة » . وقد سبق أن لمسنا مما تقدم أن الواقعية البحثية في الفن هي في رأي ديلاكروا : تقيض الفن . لذلك لم يكن يقر تمادى أو استمرار هذا المذهب الذى وصل إلى أحط المستويات بتقليده البحث والمباشر لكل شئ . . فكتب يقول عن الواقعية في النحت : « إن النماذج والأفئعة التى تصب مباشرة على الأشخاص هي أقرب — من حيث الشبه — من أى عمل غارق في الواقعية . . فهل يمكن اعتبار هذا فناً ؟ ! »

ولم يكن ديلاكروا يطلب من كل فنان إلا أن يتخطى الرؤية الواقعية التى أمام عينيه ، وأن يلجأ إلى الانفعال العام ، بالإضافة إلى ما يستمد من ذاته مع بذل كثير من التضحيات . . فالتضحيات هي أحد أهم الأسس في كافة الفنون . .

أما أهم تأملاته وأعمقها ، بل أكثرها ، فهي تلك التى خصها بفن التصوير . .

* * *

« فن التصوير هو الحياة . . »

في الواقع ، لا يوجد تعبير أدق وأشمل من تلك الإجابة —

شبه الدرامية — التى قالها ديلاكروا ذات يوم لصديقه

سولييه (Soulier) وعلى الرغم من أن كل فنان يرى أن

بجال فنه الذى يمارسه « هو الحياة » ، وعلى الرغم من كل ما يمكن لهذه القضية

أن تثيره من مناقشات ، مع الاعتراف بأن كل فن يمثل جانباً من الحياة وله

إمكانياته الخاصة ومميزاته التى ينفرد بها ، فإن فن التصوير هو الأكثر شمولاً

وتعبيراً للحياة بكل عظمها ، ومتناقضاتها ، وتمزقاتها . . إنه تلك الشعلة التى تغوص

في خبايا الكون وأعماقه ، وفي خبايا النفس البشرية وأعماقها . . كما أنه ما يضيفه

الإنسان إلى عمل الخالق . .

آراء في
فن التصوير

وباعتباره مجالاً للتجارب لانهائية له ، يقول ديلاكروا عنه : « إنه حلقة وصل بين روح الفنان وروح المشاهد » . وهو مجال لانهائية له « بما أن كل ما عرفناه منه ليس سوى جزء ضئيل مما يجب علينا أن نعرفه » . فهناك دائماً ما هو جديد . والجديد — على حد قول ديلاكروا — يكمن في نفس الفنان ، وليس في الطبيعة التي يصورها . فالجانب أو الجزء الذي يضيفه الفنان من ذاته هو الذي يخلق الجديد . ومن المميزات التي يسارع ديلاكروا بإظهارها بين فن التصوير وأى فن آخر : « أن الفنان — في فن التصوير — يختفى من أمام المتفرج ولا يتعامل معه مباشرة مثل الكاتب أو الخطيب . فهو يقدم واقعاً ملموساً إلى حد ما ، لكنه في نفس الوقت واقع ملآن بالغموض . . . ولا يمكن خداع نظره بسهولة : فالأجزاء الجيدة تقفز إلى العين . وإذا كان العمل ضعيفاً ، فسرعان ما تحيد عنه ببصرك . أما رؤية الروائع فهي تشدك بالرغم عنك ، وتثبتك في نوع من التأمل الذي لا يجذبك إليها سوى سحرها » .

وهذه أيضاً ميزة يتمتع بها الفنان التشكيل بخلاف أى فنان آخر ، فهو سيد ما يريد التعبير عنه أكثر من الشاعر أو من الموسيقى ، فكلاهما بحاجة إلى من يؤدي له عمله أمام الآخرين ، أما اللوحة فلا تتعرض للتقلبات الناجمة عن مختلف أنواع الأداء .

وإذا تحدث ديلاكروا عن ضرورة أن يكون المصور عالمياً ، فذلك لأنه يجب أن يكون عالمياً بأوسع ما في هذه الكلمة من معان ، إذ أن فن التصوير هو أطول الفنون دراسة وأصعبها . ومن يمارسه بحاجة إلى سعة الأفق الثقافى وإلى الاستمرار في الممارسة حتى يكتسب المهارة التي تمكنه من الابتكار . . وما يعنيه ديلاكروا بالعلم في مجال فن التصوير ، بخلاف الثقافة العامة ، هي أهمية وضرورة التمكن من مختلف العناصر المكونة لهذا الفن ، وتضافرها معاً لكي تعطى كل جزء في العمل نوعاً من الوحدة وكأنها أغنية فريدة . . لأن كل عنصر من العناصر له إمكانياته وتعبيره الخاص الذي لا يمكن لأحدها أن يحل محل الآخر — إلا جزافاً أو جزئياً .

وإذا كان ديلاكروا يصر على أهمية الرسم والتحديد ، والانعكاسات ، والحركة ،

والشكل البنائي ، والمهارى والمضمون ، والظل والنور ، والمنظور ، والتناسب والتكوين وحرارة التعبير ، والتلقائية والعقل والانطلاق ، وما إلى ذلك من مكونات ، أى يصر على مساهمة كل العناصر لكى يصل الفنان إلى خلق لوحته ومنحها الحياة ، فهو لم يكن يعنى أو يطالب بمجرد تجميع مختلف العناصر ، وإنما يصر على ضرورة إيجاد قاعدة واسعة ، يمكنها الرؤية ويمكنها التأكيد والتبسيط وفقاً لأهمية كل عنصر وقدرته على إظهار الفكرة وبلورتها ، لنقل الإحساس التشكيلي إلى العين ولتصبح اللوحة « حفلاً متكاملًا » . ولاتكمن أهمية اللوحة - فى رأيه - فى إمكانية نقلها صورة ترضى الخيال فحسب ، وإنما تكمن أساساً فى نخطبها الرؤية الواقعية المحددة ، وفى الذهاب إلى ما وراء إدراكها . .

وتفويض تجربة ديلا كروا الفنية طوال يومياته . . وما يندم عليه فى هذا المجال ، إهمال معاصريه لعملية نقل أعمال القدماء - تلك الأعمال التى كان يعدّها منبعاً واسعاً للمعرفة . وما كان يعنيه بالنقل هو التعليم المباشر لإدراك التكنيك بشكل ملموس ، وفهم كيف تم هذا العمل ، وذلك بغية الوصول إلى ما بعد هذا المستوى . أى كان يطالب بممارسة النقل لفهم الوسيلة وليس بغية التقليد . فلم يكن ينفر من شىء قدر نفوره من المقلدين : فكان يعدّهم حمقاً ومزيفين . .

كما كان يولى أهمية كبرى لمختلف مراحل العمل الفني . ابتداء من التحضير الابتدائي للوحة حتى وضع تلك اللمسات الخلاقة ، التى يصعب شرحها ، أو التى يبدو وكأنها تأتى من ذبذبات غامضة . . أما الفكرة الأولى ، أو « الاسكتش » ، فيعدّها بمثابة البويضة ، أو الجنين ، الذى يحتوى على كل شىء والذى يجب أن تستخلص منه كل الأجزاء المتضمنة فيه . وأفضل الاسكتشات هى التى نظمّن صانعها على مصير اللوحة . وسعيد هو الفنان الذى يمكنه الاحتفاظ بالتلقائية وبالحيوية المتدفقة فى الاسكتشات التى تكون أحياناً أفضل بكثير من اللوحة وقد انتهت . وكثيراً ما كان شوبان (Chopin) يكرّر قائلاً إن بعض المقطوعات التى يرتجلها تلقائياً على البيانو أفضل وأجراً من بعض أعماله المنهية . .

وأما الأعمال المنهية أو التامة فكانت تثير نوعاً من التحفظ لدى ديلا كروا لأنها تحدد الخيال فى نطاق معين ولا تسمح له بتعديده . لذلك كان يفضل « ترك

باب مفتوح » — على حد قوله — لكي يستطيع كل فرد أن يتوغل في العمل الفني والمشاركة في استكماله . .

وكانت الاسكتشات وكتابة الملاحظات هوايته المفضلة . فكان يمارسها باستمرار وحيثما وجد . وتختلف المواد التي يستعملها في هذه الرسوم السريعة ، فهي عادة إما بالقلم أو الفحم أو بالألوان المائية أو الأقلام الملونة . وكثيراً ما تعرض لمشكلة الرسم في يومياته . وليس من المبالغ فيه إذا قلنا إنه كان يعلق أهمية شديدة على الرسم وعلى الخط . وذلك على عكس ما أشاعه عنه آجر Ingres وأتباعه . فقد ترك ديلاكروا أكثر من ستة آلاف رسم ، سواء بالقلم أو بالفحم . وهذه الرسومات كانت — بعد وفاته — بمثابة الاحتجاج على ما كانوا يسمونه به من ارتجال أو سهولة في الأداء . فديلاكروا لم يسهل أبداً فن الرسم . بل لقد كتب في بداية يومياته يقول : « إن أهم شيء في فن التصوير هو الرسم والتحديدات الخطية » .

فلم يكن ينظر إلى الرسم على أنه مجرد خطوط جافة أو شرسة أو جامدة ، كأنها قيد حديدى لما تعبر عنه من موضوع ، لكنه كان يراه خطوطاً حيوية ومنحركة ، قادرة على التعبير عن الحركة وعن الحياة الكامنة بأعماق النفوس — حتى إن أخذ عليه الأدعياء بعض الأخطاء الأكاديمية أو بعض المبالغات !

وكذلك كانت نظرنه للون أكثر عمقاً وتقديراً . فبينما كان آجر يعتقد أن «اللون يضيف بعض الخليات إلى التصوير ، وأنه لا ضرورة له » كان ديلاكروا بحاجة إلى اللون ويرى فيه تعبيراً عن الحياة ، وقوة وحيوية غامضة : فهو يؤثر علينا ، لأنه انعكاس الحياة . ومع ذلك ، وعلى الرغم من شغفه بالألوان ، وعلى الرغم من إدراكه الحياة والحركة باللون ، فإن ديلاكروا يؤكد أن اللون لا يساوى شيئاً إذا لم يكن مناسباً للموضوع ، وإذا لم يكن بوجوده يضيف قيمة ما إلى اللوحة في خيال من يشاهدها . وفي الواقع ، لم يكن الخط واللون — هذين الشقيين اللذين فرقتهما بينهما أكاديمية ليبران (Lebrun) — في نظر ديلاكروا إلا روحاً وجسداً لكيان واحد هو فن التصوير .

وفي استمراره بحثاً عن ذاته وعن القيم الثابتة والعميقة خلال العصور الفنية ، كان

ديلاكروا يحيل إلى عصر النهضة باعتباره مرحلة فريدة في تاريخ الفنون . وهي مرحلة مهدت لها تلك العائلة الطويلة ، التي بدأت مع جيوتو (Giotto) ، ونشأ بويه (Cimabue) ، وجيرلاندايو (Ghirlandajo) ، الذين تذكرنا أعمالهم النحيلة والزهيدة بأعمال العصر القوطي .

وبعد هؤلاء جميعاً نجلت مكانة ليوناردو دافنشي (Leonardo Da Vinci) لتحتل الصدارة . فقد دفع هذا الفنان المبدع بعجلة الفنون والعلوم إلى الأمام ، وجعل فن التصوير يتخذ خطوة حازمة في تطوره . ويقف ديلاكروا مهوراً بمدى التقدم الذي أحرزه دافنشي . ويرجع إعجابه إلى أن ذلك العبقرى الإيطالي كان من أوائل من تجرأوا على الخروج عن التصوير التقليدي للقرن الخامس عشر . ويكتب ديلاكروا قائلاً : « لقد وصل دافنشي بلا أخطاء وبلا تحاذل وبلامبالغة ، وكأنه قفز قفزة واحدة إلى تلك الطبيعة الرائعة وإلى تلك المعرفة العلمية البعيدة كل البعد ، عن التقليد ، الأعمى للمثاليات الحاسوبية والمعنادة » .

وما يشير دهشة ديلاكروا أن هذا الفنان الذي يتميز بطابع خاص ، ليس له أسلوب حرقى . فهو دائم التطلع إلى الطبيعة ، ودائم البحث فيها ، لكنه لا يقلدها ولا يقلد نفسه أبداً . بالإضافة إلى أنه يتمتع بمعلومات علمية شبيهة بالموسوعة العالمية الفريدة . ولا يصل إعجاب ديلاكروا بالفنانين الذين جاءوا بعد دافنشي ، إلى نفس الدرجة إلا بالنسبة لكل من روفائيل (Raphaël) ومايكل أنجلو (Michel - Ange) .

فند صغره ، كان ديلاكروا يوافق على الرأي الذي يجمع بين اسم روفائيل وفكرة الكمال . ولا يرجع ذلك إلى أنه الفنان الوحيد الذي وصل إلى الرقى والكمال أكثر من غيره . ولكن لأنه هو الذي وصل بروعة الأسلوب وبرقة الأداء إلى مرتبة فريدة . لذلك لا يتردد ديلاكروا في تلمحيته باسم « موزار فن التصوير » . ذلك لأن روفائيل وصل إلى تلك المرحلة التي يفتح فيها الفن كل كنوزه لخيال مثل خياله . وإذا ما لاحظ ديلاكروا وأشار إلى بعض عيوب التنفيذ أو التناسب أو منظور الفراغات أو الملابس في بعض لوحات روفائيل ، فذلك لا يمنع ديلاكروا من الاعتراف بأن الشخصيات التي يعبر عنها روفائيل تعيش بالروح التي يضيفها من نفسه عليها .

أما بالنسبة لمايكل أنجلو فإن ديلاكروا كان يجد فيه « روحاً شقيقة » معذبة هي أيضاً بمشكلة الحياة والموت ، كما يسيطر عليها الإلهام ، وتتأرجح باستمرار بين الحماس والتراجع . وقد كان مايكل أنجلو حاد الطبع في كل شيء وعنيفاً مثل راعيه البابا يوليوس الثاني (Jules II) ، بالإضافة إلى أنه كان مندفعاً تلقائياً نحو كل ما هو عظيم ، وضخم ، وجسور . وتعطينا أعماله أرقى وأسمى المشاعر التي يمكننا تلقيها من أي فن . ثم يضيف ديلاكروا قائلاً : « إن ميزته الكبرى هي أنه يضع العظمة والخبرة في كل جزء من أعماله » . وينتهي عصر « الأسلوب البطول » بوصوله إلى قمة التعبير بفضل هؤلاء الفنانين . وينتقل المشعل بعد ذلك إلى مدرسة البندقية . .

فيرى ديلاكروا أن ملكة التكوين عند فيرونيز (Véronèse) هي أهم ما يميزه . وإن لم تكن لديه أية أهمية درامية . فسواء صور المسيح أو أحد أغنياء البندقية فإن النتيجة دائماً هي بعض الثياب المفضضة ، والخلفيات الزرقاء ، والخدم الصغار من الزوج ، حاملو الكلاب الصغيرة . وكل ذلك في الواقع يتم تكوينه بتوافق الخط واللون .

أما تسيان (Titien) ، فهو لا يعبده من كبار المصورين فحسب ، ولكن من أبرع الرسامين ، لأنه يمتلك تلك الصفة النادرة في نظر ديلاكروا ، وهي « البرود الحيوي » . كما أنه مبدع المناظر الطبيعية . فقد أدخل في كل مناظره تلك الأبعاد التي عبر عنها سواء في الشخصيات أو في ثيابها ، وهو مصور بأدق معاني هذه الكلمة لأنه يمتلك السيطرة على الأساليب ، وله عناية خاصة بإعداد الألوان وبتشريح طبقاتها المختلفة — أي أنه يمتلك فن التحضير . ويمتلك تسيان الوسائل التقنية . فقد وصلت صفات المصور عنده إلى أعلى المراتب : أن ما يعمله تام . والعيون التي يصورها تبصر ، مضاعة بشعلة الحياة . فالحياة والعقل مجتمعان في كل أعماله . وإذا كان ديلاكروا لم ينجح في تحقيق حلمه بالذهاب إلى إيطاليا ، ولم يعرف فنانها إلا من أعمالهم الموجودة في باريس ، أو ما طالعه عنهم ، فقد ساعدته أسفاره إلى كل من بلجيكا وهولندا للتعرف على الفن الفلامنكي عن قرب . وقد ظل يدرس هذا الفن ويعجب به بشغف متساو . وهو يقول عن روبنز (Rubens) : « المجد لهومبروس فن التصوير ، والمجد لأبي الحيوية والحماس الذي يضيفه على فنه —

ليس عن طريق كمال هذا الجزء أو ذاك ، وإنما بفضل تلك القوة الخفية ، وتلك الحيوية التي وضعها في كل أعماله .

إن روبنز في نظره هو التلقائية المطلقة ، والريشة الجارحة ، والحيوية التي لاتضارع ، والوفرة والحرارة الكاملة . وهذه هي الصفات التي كان يتطلبها لدى كل مبدع متفوق في عمله .

أما رامبرانت (Rembrandt) ، الذي يتميز أيضاً بهذه الانطلاقات الحادة ، فقد وصل إعجاب ديلاكروا به إلى درجة أنه راح يفضلها على روفائيل . وعندما يشرح سبب هذا التفضيل ، يقول : « في الحقيقة ، أن التوافق في اللوحات بين العناصر الثانوية والموضوع الرئيسي لم يظهر بوضوح في عالم الفن التشكيلي إلا في أعمال رامبرانت . وهذه في نظري من أهم النقاط في الفن — إن لم تكن أهمها . . »

وظل رامبرانت بين الفنانين هو سيد الأجواء المبهمة ، والظلمات الحية ، وخير من استطاع إضاءة أعماق النفوس بشعاع واحد من النور . .

وفيما يتعلق بالأعمال الفنية الإنجليزية ، فقد درسها ديلاكروا عن قرب — وذلك بفضل الرحلة التي قام بها إلى إنجلترا . وهو يقول عن هذه المدرسة إنها راقية جداً وقليلة التقدير في فرنسا . ومع أنه تعرض في يومياته لمعظم الفنانين الإنجليز فإن اختياره كفنان يميل أكثر إلى كونستابل (Constable) في حين يتجه عطفه إلى بوننجتون (Bonington)

إن التأثير الذي تركه كونستابل على مصور « معركة شيو » معروف في التاريخ . فقد أعاد ديلاكروا تصوير خلفية لوحته الكبيرة بعد اكتشافه أسلوب كونستابل . وتم هذا التغيير قبل افتتاح المعرض الذي كانت ستعلق فيه بيضعة أيام . كما أن اعتراف ديلاكروا بفضل بوننجتون (Bonington) عليه يطالعنا مراراً في يومياته . إذ أنه تعلم منه فن التلوين المائي . وينصب إعجابه بهذا الفنان على حساسيته عامة ، وعلى سيطرته التامة على فنه وأدائه الشفاف بصفة خاصة . . ذلك الأداء الذي يجعل لوحاته المائية وكأنها جواهر تبهير العين بتألقها — بصرف النظر عن الموضوع . كما أن أعماله بعيدة عن أي تقليد .

ولا يمل ديلا كروا من تكرار أن الفنان الحقيقي هو الذى يعرف الطبيعة ، لا بغية
إجادة نقلها — كما يقول آنجر (Ingres) — وإنما لكي يتعداها . وذلك هو أحد
الأسباب التى جعلته يعجب بالفنان ألبرت ديورر (Albert Durer) ويعده
أستاذ الحفر بلا منازع . وظل يدرسه طويلاً وبلا ملل . إذ أنه كان يجد عنده
جاذبية الأساتذة القدماء .

أما نتيجة التقاء ديلا كروا بفن جوياء (Goya) ، فيقول عنها زنيه ويج (R. Huyghe)
« إنها أكدت عنده ما سبق وتبينه من خلال المدرسة الإنجليزية ، خاصة عندما
يبتعد الرسم عن الشكل لخدمة التعبير أو الحياة . . فيترجم حرية الخط والحو الذى
يحيط به بالإضافة إلى كثافة المشاعر الحافظة . . . وعندما يحاول ديلا كروا الاختيار
بين كل من جوياء وروفايل ، أى بين الحموح والهدوء ، يميل إلى جوياء بكل
انطلاقته القلقة . وإلى روفائيل بفكره المنظم . غير أنه من الملاحظ أن هناك نوعاً
من القرابة أو الشبه بين جوياء وديلا كروا ، وبخاصة فى الاسكتشات أوفى تحضير
اللوحات — أى فى تلك الفكرة الأولية الجريئة الانطلاقة .

ويرجع ديلا كروا بداية المرحلة الحقيقية للمدرسة الفرنسية المبهجة المنادية بدراسة
النموذج الحى إلى الأخوة كاراش (Carrache) ، الذين قالوا ذات يوم إنه يجب
عليهم أن يأخذوا على عاتقهم عودة دراسة ما أغفله سابقهم . وتتفاوت آراؤه بالنسبة
لبقية الفنانين وفقاً لمكانتهم لديه أو فى التاريخ . فيطيل شرح تفضيله أو يختصره
إلى بضع كلمات ، لكنه دائماً يبرز الخلاصة المميزة . فكتب عن لسيور
(Lesueur) ، مصور السذاجة اللائكية ، ذى موهبة التلوين الطبيعية ، أنه شديد
الملاحظة والشاعرية سواء بالنسبة لأحداث التاريخ أو لحركات القلب البشرى .
ويعده هو وبوسان (Poussin) أول من يرجع إليهما الفضل فى إيجاد منهج جديد
لفن التصوير ، بعودتهما إلى دراسة الطبيعة . وظل بوسان هو أكثر المصورين
كلاسيكية وواحد من أجراً المحمدين الذين يقدمهم التاريخ .

وبتفشى فن التصوير المتحلق والمنمق السهل — مسابرة لخط التحلق
الاجتماعى — ووصل هذا النوع إلى أحط دركه ، فى نظر ديلا كروا ، بسبب الفنان
واتو (Watteau) الذى يقول عنه : « إذا ما نظرت إلى أى لوحة من لوحاته ، فإن

الصنعة والتكلف يقفزان إلى عينيك .. وسرعان ما تمل التقليديات التي يعبر عنها ..
 وربما كانت الأفكار السياسية والفلسفية ومطالب الحرية من أجل الشعب ..
 بالإضافة إلى ما وصل إليه الفن من حذقة ، هي الدوافع التي جعلت الفنان
 دافيد (Dand) يبتعد عن هذه المدرسة السالفة الذكر . وهذا النفور أو هذا الابتعاد
 عن التمنية المتصنعة هو كل ما يكون ميزته في نظر ديلاكروا لأنه دفعه إلى دراسة
 القدماء . لكن مما يؤسف له أن دراسة دافيد للقدماء سرعان ما انقلبت إلى التقليد
 « الغبي » للمظهر الخارجي ، بدلاً من أن يحاول التوغل في مضمون فهم . وما نتج
 عن ذلك هو « فن حرفيين . وبرودة بشعة » . ثم يضيف ديلاكروا : « ربما كانت
 هذه البرودة في داخله . . إذ يبدو أن السعادة كانت تغمره عندما ينجح في تقليد
 أي جزء يراه تقليدياً تاماً . . إن أداءه من البرود بحيث إنه يبرد أية فكرة مهما كانت
 أكثر رقباً وحيوية من أفكاره » .

وتلت دافيد موجة عارمة من تقليد القدماء .

وإذا ما حكم ديلاكروا بقسوة على الفن في زمنه . سواء بسبب عدم وجود أي
 طابع مميز له . أو بسبب ذلك اللون الأبيض المبالغ في استعماله والذي يعطى
 الإحساس بأن اللوحات « مرسومة بالدقيق » . فإن أشد أنواع النقد وأمرها تنصب
 على آنجر (Ingres) . . « آنجر المتضخم الادعاء . والمتنوى العقل . والحالي من الخيال ،
 والمثير للشفقة .. فالهرل الذي يملأ لوحاته ويبيض منها هو أكبر دليل على عدم ذكائه .. »
 ومع هذا النقد المر . كان ديلاكروا يجد عنده نوعاً من الجمال في بعض التفاصيل ،
 برغم عيوبها — أو ربما بفضل هذه العيوب — لكن نقده كان أكبر إذ أنه لم يتصور
 أن « جنون آنجر » يمكن أن يصل إلى أبعد من ذلك ! ولم يجد ديلاكروا ما ينتقده
 في الأعمال المعاصرة بعد هذه « الهمجية » . .

وعندما شرع يعدد أولئك الذين يكونون تلك العائلة المحبة للون ، والذين ابتعدوا
 عن برودة النقل ، والإفراط في اللون الأبيض واللون الرمادي « بدأ بالفنان
 برودون (Prud'hon) : ذلك لأنه أول من استطاع الوصول إلى الروح الحقيقية
 للقدماء ، وفهم سر العظمة . والجمال . والصدق . وبخاصة سر البساطة .

وهو أيضاً أول من انفرد في تساوى الفكرة مع الأداء بنجاح .

ويليه الفنان جرو (Gros) وهو أحد الهاربين من المدرسية المتجمدة ، لكنه يتميز بأنه أول من لجأ إلى الأحداث المعاصرة كفكرة للوحاته ، ووصل بالتعبير الواقعي إلى القمة . فقد جمع بين القوة والرشاقة والخط واللون والجرأة ؛ وهو — لذلك — ليس من أوائل من مهدوا الطريق لفن ديلاكروا فحسب ، وإنما ممن يتساوون معه في طريقة العمل . ولا يوجد ما هو أدل على ذلك من تلك النصائح التي راح يقولها جرو (Gros) إلى تلميذه ديلستر (Delestre) : « يجب أن يكون عملك شاملاً — ومتكاملاً في آن واحد — الحركة والأبعاد والإضاءة والظل وجميع الانطباعات . فلا يمكنك الاهتمام بجزء دون أن تنظر إلى الكل . . يجب تعمل على التوالى في كل الأجزاء بحيث إذا ما توقفت عن العمل في أية لحظة ، كانت هناك دائماً وحدة متساوية في لوحتك بين مختلف عناصرها . مهما كانت مرحلة إنهاؤها . . . »

أفلا يبدو هذا الكلام وكأنه صادر من ديلاكروا — الذي كانت لوحاته طوال العمل فيها تمثل كلا متكاملًا ، وكأن جميع عناصرها تتقدم معاً في طفرة واحدة ؟ أما الند الآخر لديلاكروا ، من حيث انطلاقة ومظهره المتحلق وشغفه بالخيال إلى حد الهوس ، فكان الفنان جريكو (Géricault) — الذي اختطفه الموت مبكراً ، والذي يعد بخلاف جرو — ممن دفع ديلاكروا إلى الانطلاق في التعبير . وبرغم قصر مدة الصداقة التي ربطت بينهما فإنها كانت شديدة الأثر على ديلاكروا — الذي كان يرى فيه نموذجاً رائعاً وذكري غالية . وإذا ما تغير حكم ديلاكروا على أعمال جريكو ، أو قل إعجابه بها بعض الشيء ، لأنه كان يجد عنده في بادئ الأمر حيوية وانطلاقة وصرامة واضحة ، ثم اكتشف لديه بعد بضع سنوات شيئاً من البرود . مع تفوقه في أداء التفاصيل ، فلا يرجع هذا التغير إلا لأن ديلاكروا في سباقه الجتوني مع الزمن ومع نفسه قد وصل إلى تخطي سلفه . . لكنه ظل دائماً يحتفظ لجريكو بمكانته بين مجموعة هؤلاء الفنانين الذين فتحو آفاقاً لاحدا لها . . فقد كانوا سباقين في الهرب من البرودة والتجمد ، كما تجرعوا على اختراق مخارج جديدة ، وإن لم يتوغلوا في كل أبعادها بعمق . . . لقد فتحو الأبواب . . تلك الأبواب التي

اتسعت على مصاريحها أمام ديلاكروا . . .

وفي حوالى منتصف القرن التاسع عشر ، بدأت اتجاهات أخرى تتولد ، لكنها اتجاهات أقل من تطلعات ديلاكروا ، الذى راح يقول عنها فى خطاب إلى إسكندر دumas (A. Dumas) ، عام ١٨٥٩ : « إنك على حق حينما تشكو من اتجاهات الفنون الحالية . . . كنا نصبو إلى الأعلى فيما مضى ! . . . وسعيد من كان يمكنه الوصول . . . كم أخشى من صغر حجم هؤلاء الذين يحاولون اليوم ، وكم أخشى من ضيق أفقهم ! . . . إن حقائقهم الضيقة ليست حقائق الأساتذة الكبار ، فهم يبحثون عنها وهم ملتصقون بالأرض وبواسطة الميكروسكوب ! . . . وداعاً للانطلاقة الكبرى ! »

وفي حقيقة الأمر ، كانت هناك خلافات مبدئية عميقة تفرق بينه وبين الواقعيين آنذاك . فاحتجب ديلاكروا بعد أن عايش عدة ثورات ، وبعد أن خابت آماله ، غير مدرك أن الفنون يمكنها الوقوع تحت وطأة الثورات « التى تطأ كل شىء فى مسيرتها » ، وغير مقتنع بأن الفنان يمكنه الاشتراك فيها . لذلك هو شديد الانتقاد لهؤلاء الفنانين ، ويقول عنهم بمرارة إن هذه النافلة تفقد نفسها فى الصراع السياسى والاجتماعى . وقد كتب عن الفنان ميليه (Millet) يقول : « ميليه . . . الذى لا يقرأ سوى الإنجيل ، والذى يفنخر بأنه فلاح ، هو واحد من شرذمة هؤلاء الفنانين ذوى اللحن الذين قاموا بثورة ١٨٤٨ ، أو الذين صنفوا لها ، معتندين أنها ستوجد لهم المساواة بين المواهب مثل المساواة بين الثروات ! »

وبرغم هذا الخلاف الشديد ، فقد كان ديلاكروا يعطى قناتى مدرسة « فونتينبلو » حقهم ، ويتبين مميزات كل فنان على حدة . علماً بأنه لم يجد تلك العظمة المنطلقة والدائمة التصاعد التى كان يشعر بتفاعلها فى أعماقه . . .

وأصبح وحيداً فى عالم الخلق والإبداع . . . لا يتحاور إلا مع إشراقات أنداد السابقين ، وراح يبحث بحثين بين معاصريه ، لكنه لم يجد أى صدى يتجاوب معه . فأخذ يتمم فى حزن : « كل شىء تغير . . . وكل شىء ما زال يتغير . . . »

وبرغم موقفه الانفصالى بين الفن والمجتمع — بصرف النظر عن مواقفه أو معارضته للأحداث السياسية الجارية من حوله — وبرغم كراهيته التقدم

التي أفصح عنها بأكثر من وسيلة ، لم يتردد ديلاكروا — المقبل على الشيخوخة — في التصفيق لأحدث الاكتشافات ، وهي : آلة التصوير . وربما يرجع إعجابه بهذا الاكتشاف إلى صلته بالفن . .

* * *

« لو تم اكتشاف آلة التصوير قبل هذا الوقت بثلاثين

عاماً » فربما أصبحت حياتي أكثر خصوبة» . .

الفوتوغرافيا

يقول ديلاكروا : « لأصبحت حياتي أكثر خصوبة» ،

وإمكاناتها

ولا يقول : « لأصببت بالحسرة أو الضياع » . ولم

يحاول الهرب منها كما يردد بعض الفنانين حتى في القرن العشرين . وهم لا يرون في

آلة التصوير سوى عفرية يجب عليهم الهرب منه بدلا من استشفاف إمكاناتها

واستخدامها !

وقد أثارت آلة التصوير الفوتوغرافي منذ نشأتها الكثير من المناقشات . وكتب

عنها بودلير (Baudelaire) محدداً مجال عملها يقول : « يجب أن تظل هذه

الآلة في خدمة العلوم والفنون ، تماماً مثل المطبعة أو علم الاختزال اللذين لم يخلقا

أدباً ولم يضيفا إليه شيئاً . . لا مانع من أن تثرى « اليوم » أحد المسافرين بالتفاصيل

الدقيقة التي هو بحاجة إليها والتي تنقص ذاكرته . . وأن تضيف بعض الوثائق إلى

مكتبة باحث الطبيعيات ، وأن تبالغ في تكبير الحيوانات الميكروسكوبية ، وأن تؤكد

حتى بعض القضايا الخاصة بالفلك : أي أن تكون بمثابة السكرتير أو لوتة

الملاحظات الخاصة بكل من هو بحاجة في مهنته إلى دقة مادية متناهية . إلى هذا

الحد ولا نطلب أحسن من ذلك . أما أن يسمح لها بالدخول في عالم الخيال واللامرئيات

وفي كل ما لا قيمة له إلا بفضل ما يضيفه الإنسان إليه من ذاته ، فعلينا السلام ! »

أي أن تقتصر الآلة على الواقع المادي والعلمي ، وأن تترك للفنان عالم الحلم

والخيال . وذلك هو ما حاول ديلاكروا أن يراه في هذا الاكتشاف الجديد . دون

أن يدينه مثل بودلير . وذلك هو ما دفعه إلى أن يرى في هذا الوليد الجديد للتقدم

نقطة بداية جديدة ، وأفقاً جديداً يتفتح . . . « نالتعلم الذي يكتسبه بهذه الوسيلة فنان

يعتمد على التصوير من الذاكرة بعد مكسباً لا يقدر » . وكان ديلاكروا من أوائل من

استعانوا بنتائج الكاميرا—حتى قبل ديجّا (Degas) الذى يقال عنه خطأ إنه أول من استعان بالصورة الفوتوغرافية . وقد وصل الحماس بديلاكروا إلى درجة أنه التحق بجمعية التصوير الفوتوغرافى فى باريس .

وتطورت نتائج هذه الآلة إلى مرحلة جديدة بفضل الأبحاث التى أجراها بلانكار — إيفرار (Blanquart - Evrard) ، الخاصة بالطباعة على الورق — الذى كان قد تم اكتشافه منذ سنوات قليلة وظل مهملًا . وكثيراً ما جلس ديلاكروا أمام كبار مصوري عصره الفوتوغرافيين ، ليتابع عن كثب تقدم هذا الاختراع ، بل كثيراً ما كان يرسم مستعيناً بالصورة التى كان أصدقائه الفوتوغرافيون يعطونه إياها . ويعلق ديلاكروا على أسلوب عمله هذا قائلاً : « إن إمكانية الدراسة على مثل هذه النتائج كان لها أثر عميق » . لم أدرك مداه الإبرؤية الفائدة الشديدة التى استفلتها — برغم قلة الوقت الذى يمكن أن أخصصه بدراسات أكثر وأعني . إنها ترينا الحقيقة الملموسة للرسم فى الطبيعة كما لانعرفه إلا بصورة تقريبية » .

ومع تقدم التجارب التى كان يجربها الماجور مايريدج (Muybridge) والذى استعان بها ديجّا (Degas) فيما بعد ، أصبحت الفوارق التى يتحدث عنها ديلاكروا أكثر وضوحاً . وأوضح الأمثلة على ذلك المفهوم الجديد ما أدخل بالنسبة للتعبير عن حركة الخيل فى انطلاقها . كما أن المذكرات الخاصة بالمصور دوتيه (Dutillieux) ذات أهمية . لأنها ترينا كيف كان ديلاكروا يعجب بالتجارب الفوتوغرافية ويستعين بها ، بل كثيراً ما تدخل بنفسه لتحديد زوايا اللقطات . ويقول دوتيه : « لدى ألبوم للصورة التى كان ديلاكروا يحدد زوايا التقاطها سواء للرجال أو النساء . وهى ظاهرة غريبة . . إذ أن اختيار الطبيعة ، والمواقف ، وتوزيع الضوء ، والتواء أعضاء الجسم من الجمال بحيث يخيل إليك أن هذه التجارب الفوتوغرافية ليست فى الواقع إلا صوراً للوحات كبار الفنانين . وقد كان ديلاكروا فى هذه اللقطات سيداً للآلة وللعناصر التى يشير بتصويرها . ذلك لأن إشراقة المثل التى يحملها فى داخله كانت تحول كل « موديل » يتقاضى من الأجر ثلاثة فرنكات فى الجلسة ، إلى بطل مهزوم ،

أو حالم ، وإلى جنيات عصبيات ، أو خايبات الأنفاس . . .

وكانت وجهة نظر ديلاكروا هي السيطرة على الآلة مثلما يسيطر الفنان على يده . ولم يقصد بالاستعانة بالصور والفوتوغرافية نقلها كما هي ولكن دراستها وتأملها بغية إدراك أعمق لما لا تستطيع العين أن تلتقطه ، وخاصة في أثناء الحركة . فكان يتأمل هذه التجارب بشغف وبلا أى ملل ، فكتب يقول : « إننى أتأمل الجسم الإنسانى ، تلك القصيدة الرائعة ، التى أتعلم منها قراءة أشياء لا تقو لها على معظم كتابات المحترفين الحاليين » .

وإجابة عن بعض التساؤلات التى ما زالت تتردد حتى نهاية القرن العشرين ، يحدد ديلاكروا الفرق بين الفنان والآلة بأنه يكمن أساساً فى ملكة الاختيار . فعندما ينظر الإنسان إلى ما يحدث حول سرير امرأة تحتضر ، ويحاول التعبير عما يراه بالفوتوغرافيا ، فإن قيمة المنظر ستضعف . نظراً لأن الآلة ستلتقط كل ما يقع تحت عدسها . أما إذا عبر عن نفس المنظر فنياً ، فإن درجة جماله ستختلف وفقاً لشاعرية اختياره لما يراه وبود التعبير عنه .

وفى التصوير الفوتوغرافى كما فى التصوير الزيتى . يعلق ديلاكروا أهمية كبرى على ضرورة وجود ذلك الإحساس الذى تعجز الكلمات عن التعبير عنه . . . وعن ذلك الشعور الدفين وغير المحدد بالجمال . . . وعن ذلك الفراغ الهوائى الذى لا بد أن يتوافر فى العمل الفنى . فكانت أحسن الصور فى نظره هى تلك التى تتصافر فيها الوسائل التعبيرية والتى بها أجزاء غير كاملة ، أو فجوات ، تريح العين وتسمح لها بالتركز الأعلى أهم الأجزاء كما تعطيها - فى الوقت نفسه - فرصة المعاشة من خلال هذا الجزء الناقص . وفى المجال الفوتوغرافى أيضاً ، كان يعلق على ضرورة الاختيار أولاً ، ثم على أهمية تجريد العنصر المختار من التفاصيل الإضافية لكى ينقل الإحساس المطلوب إلى العقل مباشرة .

وإذا كان بعض النقاد يرجعون تحرر رؤية العين والنظرة إلى آلة الفوتوغرافيا ، فقد كان ديلاكروا أول من لاحظ هذا فى الطبيعة ، ولا بد من الاعتراف له بذلك الحق . وهنا يقول الناقد بيير ديه (P. Daix) : « قيل أن تتمكن آلة الفوتوغرافيا من إمكانية إدماج عناصر الطبيعة مثل إذابة الضوء مع بقية المنظر . كما فى أعمال المصورين

الإنجليز وخاصة ترنر (Turner) ، ومثل شفافية الألوان المائية . ومثل استخدام الحركة ، التي ظهرت بوضوح منذ جرو (Gros) وجريكو (Géricault) للتعبير عن تلك الحمى الكامنة في الأعماق ، فقد وصل ديلاكروا تلقائياً إلى هذه المقدرة ، معتمداً على عينه وعلى قوة ملاحظته . غير مخدوع بالمظهر التقليدي للمنظور الهندسي ، ومعتمداً على إحساسه بمسؤوليته الخلاقة ومسؤوليته كفنان .

ولا يكف ديلاكروا - في أواخر يومياته - عن تأكيد مدى اتساع أفق هذا الاكتشاف الجديد ، وذلك من خلال أولى تجاربه . ومما قاله في هذا الصدد : « في حقيقة الأمر ، إذا تولى أحد العباقرة هذه الآلة ، فإنه سيصل بها إلى آفاق لا يمكن تصورها » .

بل لقد وصل بتنبؤاته في هذا المجال إلى حد تصور فن السينما وإن لم يستخدم هذا اللفظ حرفياً . ففي إحدى الفقرات التي يتحدث فيها عن التحسينات التي لابد أن تدخل في مجال الفنون ، كتب في التاسع من أبريل سنة ١٨٥٦ يقول : « سبأني اليوم الذي سيتمكنون فيه من عزف السمفونيات في نفس الوقت الذي تعرض فيه الصور . وذلك بغية استكمال الإحساس المراد نقله » .

أليست هذه أول كلمات تم بها تعريف فن السينما ، الذي وصل في الواقع ، وفي مدى سنوات قليلة إلى تقدمات خيالية ؟ وهنا لا نفوتنا الإشارة إلى أن التجارب السينمائية بدأت عام ١٨٩٥ . والسينما لم تصبح ناطقة إلا في عام ١٩٢٧ - أي بعد حوالي واحد وسبعين عاماً من تنبؤ ديلاكروا . .

* * *

اعتماداً على الفصل السابق الذي خرجنا منه بأن ديلاكروا كان على خلاف شديد مع المجتمع ككل ، يبدو أن مخرجه الوحيد من الضياع كان في اتجاهه إلى مجال الفنون بأبعادها المختلفة . وبتلخيص ما ورد في هذا الفصل ، نخرج بأن ديلاكروا قد تعرض بتأملاته العميقة أحياناً إلى كل العناصر المكونة لهذا المجال . وبإيمانه بأن الجمال نسبي ، تخطى القدماء كنموذج مثالي ، وطالب كل فنان بالتعبير عن الجمال من وجهة نظره الذاتية . وقد أكد بوجه خاص أهمية اتجاه الفنون جميعاً إلى الواقع المعاصر كنقطة بداية ، مع ضرورة ربط الشكل بالمضمون :

فلا يوجد انفصال بين « الروح والجسم » ، وبما أنه يقع على عاتق الفنان استكمال عمل الخالق ، فيجب عليه معرفة شتى عناصر فنه . وممارسته بلا توقف ، حتى يمكنه « الاختيار » و « الهضم » ، ثم التعبير ومنح الحياة لما يخلفه .

وبخلاف القيم الفنية بمجالاتها ، فقد تعرض ديلاكروا في يومياته لباقي الفنون وتأملها على حدة : متحدثاً عن الموسيقى كأحد مؤلفيها . وعن الأدب كأديب . وعن فن التصوير كأستاذ كبير . وقد تعلق نفسياً بثلاثة من الموسيقيين ، هم : موزار (Mozart) ، العبقري الموهوب ، ولو أن مجاله ظل محمداً بالسماء ، وبتهوفن (Beethoven) ، الذي عبر عن تمزقات الألم البشرية . وامتد مجاله فربط بين السماء والأرض . وشوپان (Chopin) ، الفريد في رومانسيته والذي كان يكمل ما يعنمل في نفس ديلاكروا من عطش إلى الخلق الموسيقي .

أما في مجال الأدب ، فكان ديلاكروا يكره المتحذلقين وبفضل الأدباء ذوي الأسلوب المركز . الصادقين في تعبيرهم وفي إحساساتهم . لذلك كان يفضل القدماء بصفة عامة . على الأدباء المعاصرين له ، الغارقين في التفصيلات الحسية المطولة . ومن الغريب أنه وضع كلاماً من هيغو (Hugo) وبلزاك (Balzac) — برغم كل ما أنجزاه من خلق وإبداع — في مصاف هؤلاء « الأدعياء المجددين » ! ومع ذلك التحيز الواضح ضدهما ، الذي لا يرجع في الواقع إلا إلى موقفهما السيامي المختلف عن موقفه ، كان أول من استشف مقامرة ستندال (Stendhal) — الذي لم يعترف به إلا بعد وفاته .

أما في مجال فن التصوير . فإن ديلاكروا يصر على أهمية تضافر كل العناصر لكي تكون اللوحة « كالحفل بالنسبة للعين » . ولم يقصد بالتضافر كل ما يحتويه المجال التكنيكي فحسب ، وإنما كل ما في مجال التكنيك والإبداع . اعتماداً على الربط الشديد بين العقل والعاطفة . وما يلفت النظر في موقفه ، أن آراءه في المجال التشكيلي أكثر موضوعية منها في المجالات الفنية الأخرى . وبخاصة في الموسيقى والأدب .

ويمكن القول أنه من خلال تأملاته وتحليلاته قد اختار زهرة كل عصر من الفنانين . لكن ميله اتجه إلى عصر النهضة وإلى كل من يمثلون دعائمه الفنية .



نساء من الجزائر (١٨٢٤) باريس . متحف اللوفر



نساء من الجزائر (بعد التبسيط)

لأن ذلك المصور هو أقرب المصور إليه . ومجد كل الذين تجرؤوا وخرجوا عن المألوف ، وشغفوا باللون ، وأدان كل الذين يتمون إلى سلالة المنمنمين . . . وعلى الرغم من أنه كان ضد التقدم العلمي والاجتماعي - نظراً لأنه ناجم عن طبقة هو غير راض عن وجودها - فإنه سرعان ما صنف لأحد اكتشافاته وهو آلة الفوتوغرافيا ، وكان أول من استعان بها بغية دراسة أدق وأسلم لما لا تستطيع العين أن تتبينه في أثناء الحركة .

وهكذا نستخلص إجمالاً أن ديلاكروا كان يحكم جزئياً في المجال الاجتماعي ، مدفوعاً بموقف سياسي محدد ، أما في المجال الفني فكانت آراؤه واسعة الرؤية ، شاملة في نظرتها ، وإن كانت أحكامه على الأفراد من الفنانين ، ولا سيما المعاصرين له ، مدفوعة بآرائه السياسية وبتحيزاته . .

* * *

الفصل الثالث

ديلا كروا فنانياً

« ليتنى أستطيع قضاء بعض الوقت فى مرسوم جيران

(Guérin) فربما خرجت مزوداً بإمكانية هاو بسيط ! » ..

مصور : يعجد

ذلك كان كل طموح وآمال الفتى ديلا كروا ، عام

الصراع الإنساني

١٨١٣ ، ذلك الفتى الذى استطاع فهم الكون ومساره

فما بعد . . فلم يكن ذلك « العشب الصغير والمنعزل » — على حد قوله — يتطلع

إلى أكثر من مستوى الهواة ! كان يحفل أنه سيخلق أعمالاً جبارة ، وأنه سيصبح

واحداً من أولئك الذين لا مثيل لهم ، وأنه ستفزع على عاتقه مهمة الربط بين الماضى

والحاضر وفتح آفاق المستقبل فى فن التصوير . . .

لقد تعرض فى فجر حياته الفنية إلى أسوأ استقبال وإلى مطاردة مريرة ، سواء

من الحياة أو من تلك النار التى تنهش صدره . ومع ذلك ظل مصراً على البحث

عن أساليب تمكنه من التعبير عن المشاعر الإنسانية بأوضح قدر ممكن . كما ظل

مصراً على بلوغه قمة النضج الفنى . ولم يجعله أى شيء يجحد عن تنفيذ إصراره . لقد

كان هدفه فى الحياة هو تخلص الفن المقيد . وأن يضيف مزيداً من الضوء والألوان

ومزيداً من الحركة والانطلاق . وليس هناك دليل على مدى عمق إصراره وعمله

المتواصل إلا كمية الإنتاج التى تركها وتنوعها . فقد أحصى روبرو (Robaut) ،

الذى قام بمجرد شامل لأعماله : ٦٦٢٩ رسماً ، و ١٥٢٥ قطعة باستيل أو ألوان

مائية ، و ٨٥٣ لوحة زيتية . وحوالى ٦٠ دراسة أسكتشات ، دون أن نذكر حالياً أى شيء

عن رسومه الخائطية . ألا يدل كل هذا الإنتاج على مدى شغفه بفن التصوير وعلى

مدى قوة إرادته وثباته ؟

كان ديلا كروا ملهماً ، لكنه لم يفقد جلاء بصيرته ، وظل مدركاً قيمته

وإمكانياته . لذلك كان يعلق أهمية كبرى على المراتب اليومية وعلى استمراره . وهذا

المدأب اليومى هو الذى كان يزيد إعجابه بالموسيقار بجانينى (Paganini) ، الذى

كان يمضى ساعة كل يوم يعزف فيها السلام الموسيقيا — برغم وصوله إلى أقصى ما يمكن الوصول إليه من مقدرة تكنيكية في الأداء . فلم يترك ديلاكروا يوماً يمر دون أن يخطط فيه بضعة رسومات . وظل يصارع دائماً من أجل السيطرة على العقبات التي تعترضه ليمتلك مختلف الأساليب . وفي عام ١٨٦١ ، أى قبل وفاته بعامين « كان يكتب في يومياته قائلاً : « إن الشيء الذى كان يبدو لى من بعيد في غاية السهولة ، مازال يمثل بالنسبة لى صعوبات لا تنتهى . . ترى ما هو سر ذلك الصراع الحالد في نفسى والذى يقوئنى بدلا من أن ينهكنى أو يخذل عزميتى ؟ إنه يرضينى ويملأ لحظاتي حتى عندما أكف عن العمل . . »

والصراع دائم في أعماقه ، وقد عبر عنه في كل أعماله . .

لقد كانت حياته صراعاً خالداً . . وبرغم مرارة هذا الصراع لم تخمد عزيمته ، بل كان الصراع في الواقع سبب وجوده وحيويته وتطلعه ، وكثيراً ما كان يردد في صفحاته : « لا يوجد ما يسحرنى قدر التصوير . . فهو يمنحنى صحة رجل في الثلاثين . إنه هدفى الوحيد ، ولا أسعى إلا للتفرغ له كلية » .

لقد قرر ديلاكروا الوصول إلى قمة التعبير . ووصل . لكنه وصل بفضل جلده الجئونى ، وعمله المتواصل ، وتضحيته بكل ما يمكنه عرقلة تطوره . فكان يراقب نفسه ، ويراقبها عن كثب وهو يقود عتاده المزود بلجام مزدوج : العقل والعاطفة . . ولم يتخل عنهما أبداً في تعبيره عن الصراع الإنسانى أو في نهج حياته . بل كل ما كان يرجوه هو الاحتفاظ بالتوازن بينهما . وكم كانت سعادته كلما لاحظ نجاحه في هذا التوازن . . فهو يقول : « إن ما يسعدنى هو أننى أكتسب مزيداً من العقل دون أن أفقد الانفعال بعواطفى أمام الجمال » . وظل طوال حياته يؤمن بأن الفنان الحقيقى يجب أن يمتلك يدأ ماهرة ، ورأساً بارداً ، وقلباً دافئاً .

ولم يكن الطريق الطويل الذى قطعه ممهداً أو خالياً من الصعاب . فبالإضافة إلى ما اعترضه من عقبات ، كانت أشباح الشخصيات التى يود التعبير عنها تطارده على الجانبين — سواء كانت شخصيات أسطورية ، أو تاريخية ، أو معاصرة . وفي سنة ١٨٢٢ ، كتب إلى صديقه سولييه (Soulier) يقول إنه يحاول تسجيل « ضربة حظ » ، بتصوير لوحة « فرجيل ودانتى في الجحيم » .

لكنها لم تكن ضربة حظ فحسب ، وإنما ضربة رعد في سماء فن التصوير .. رعد هز
كيان الفن الكلاسيكي ، وأطلق العنان لحملة نقد مريرة ، لكنها أعلنت في الوقت
نفسه عن مولد فنان .. ويا له من فنان !

وبعد لوحة « دانتى » بعامين ، تعكس اليوميات تاريخ معاناة خلق لوحة
« المذبحة شير » . إذ أن أصداء الآلام التي عاناها ديلاكروا مازالت تتردد بين
صفحاتها .. وأثارت « المذبحة » موجة عارمة أخرى من النقد والغضب ، لكنها
وضعت مصورها رسمياً في مضمار الرومانسيين . أما لوحة « موت سردنابال » فهي تمثل
ذروة الصراع ، ويكتب عنها ديلاكروا قائلاً : « يقول البعض عنها إنها إخفاق كامل ،
وإن موت سردنابال هو موت الفنانين الرومانسيين — إن كانت هناك رومانسية !
ويقول البعض الآخر إنني مخطئ .. أما أنا فأقول إنهم مغفلون ، وإن هذه اللوحة
لها مميزات لها عيوبها » .

وكان ديلاكروا دائماً واضح الرؤية ، دقيق الملاحظة والإدراك . وقد ساعده
هذا الوضوح على عدم ضلاله الطريق أبداً بسبب النقد ، سواء كان في صفه
أو ضده . فكان يعرف دائماً أين تكمن قيمة لوحاته ، وما هي العيوب التي تحتوي
عليها .

وبعد عام ١٨٣٠ قمة عمله كفنان رومانسي . ورأى فن التصوير حريته
ممثلة في لوحة « الحرية تقود الشعب » .. تلك اللوحة التي استعان بها فيكتور هيجو
(V. Hugo) بعد ثلاثين عاماً ليخلد شخصياتها في رواية « البؤساء » ، بما في ذلك الضبي
جافروش (Gavroche) الذي يعد أول تمثيل للضبي الباريسي المتشرد . وبعد الثورة
تم تنويع ديلاكروا زعيماً للمذهب الرومانسي ، وأحاط به الأصدقاء المتحمسون
بالمراكز الهامة . فانهالت عليه الطلبات الرسمية ، رتلا هذه المرحلة أهم حدث في
حياته ، هو سفره إلى شمال إفريقيا .

إن اكتشافاته الفنية في أثناء هذه الرحلة تحدد نقطة تحول كبرى في حياته . فقد
وقف مبهوراً بالضوء الناصع الذي توغل إلى أعماق رؤاه وبالألوان الفجة بفخامتها ..
وأصابه نهم التعبير عما حوله .. إن كرامات استكشافاته الخاصة بهذه الرحلة ،
خطاباته إلى أصدقائه ، للدليل يتدفق حيوية على ما أصابه من انفعالات أمام

تلك الروائع المنطلقة . فالمناظر الطبيعية ، والناس ، والأزياء ، والحيل الجامحة ، وكل ما تراه عيناه جديد عليه . . . حتى تلك الروائع الناعسة المنبعثة من الحرم ملك ! وقد لازمت هذه الصدمة الضوئية ديلا كروا طوال حياته ، وظل يعبر عن انفعالاتها حتى آخر لوحاته . . . يصور ويعيد تصوير نفس الألحان الشرقية ، بأساليب مختلفة ، تدل على مدى عمق تأثره . وذلك مثل موضوع « نساء جزائريات » أو موضوعات الحيل التي يرع في بلورة هياجها .

ونتيجة لهذه الرحلة حدث تغيير جذري في تكنيك ديلا كروا . هو : إلغاء التفاصيل الزائدة . وقد كتب في يومياته عن هذه الرحلة يقول : « لم أبدأ في عمل شيء له أهمية إلا ابتداء من رحلتي إلى شمالي إفريقيا . وابتداء من اللحظة التي نسيت فيها التفاصيل الصغيرة ، ولم أعد أذكر في لوحاتي إلا الجانب المثير والشاعري . . . فحتى ذلك الوقت ، كنت مهتماً بحب الدقة - تلك الدقة التي يعدها كثير من الناس الحقيقة بعينها ! »

وبخلاف الجانب التشكيلي لكل ما يراه من متناقضات خلافة ، كشفت هذه الرحلة لعين ديلا كروا عن عظمة القدماء . فخيّل إليه أنه يرى الماضي يتحرك ، مملوءاً بالحياة وليس منحجراً في برودة خالدة . تلك البرودة التي ضج منها في لوحات الكلاسيكيين . وقد كتب لصديقه بيريه (Pierret) يقول : « إن الماضي لم يكن به أي شيء أجمل من هذا المكان . . . تصور يا صديقي منظر الغروب في الطريق الملائن بالإسكافية وبأشخاص أشبه مايكونوا بالقدماء مثل كاتون (Caton) وبروطس (Brutus) . . . ولا ينقصهم ذلك التعالي والأزدراء الذي كان من صفات القدماء . . . »

وعندما رأى الحيوية التي تحرك سكان المغرب والجزائر ، وهم يتجولون في الطرقات بهاءاتهم ، وشبههم بالرومان وبال يونانيين ، وتصور كيف كانت تحركاتهم في الماضي ، ضحك ديلا كروا من تصوير دافيد (David) للقدماء . ذلك التصوير المتجمد . وكأنه توقف عبر الزمن . ثم راح يكتب عن ضرورة إتاحة مثل هذه الفرصة - التي سمحت له بملامسة الواقع المشع - لكل الذين يريدون الهجزة بدخول عالم التصوير . فقد كان يرى في استمرار المدارس الفنية

ولإصرارها على تقديم نماذج كلاسيكية باردة لطلابها إهانة لحرمة الأقدمين ،
ويفضل إرسالهم إلى شمال إفريقيا ليتعلموا من الواقع مباشرة .

وكان التاريخ والأدب ، حتى هذه الرحلة ، هما المصدرين الوحيدين لأعمال
ديلاكروا عن الشرق ، لذلك انصرفت الأعمال التي استوحاها من القراءات بنوع
من التصنع . لكنه وصل بعد معايشة الشرق إلى تعبير صادق عن « الشرقية » مبنى
على الملاحظة المباشرة وعلى التجاوب الملموس مع معجزة الضوء . وقد كان التغيير
الذي وقع في مداركه من الشدة بحيث استدرك أحكامه الأدبية السابقة . فبعد
أن كان متأثراً بالرومانسية في شمال أوروبا ، لأنها قائمة على نقيض المدرسية
الكلاسيكية ، سرعان ما راح يدين أبطال جوته (Goethe) وشكسبير (Shakespeare)
بعد عام ١٨٣٣ . ذلك لأنه رأى هؤلاء الأبطال في وضوح النهار . ولقد وصل به
الارتداد إلى حد وصّفه جوته بأنه « تافه وملاك بالمغالطات » ، وأبطال بايرون (Byron)
بأنهم « أدعياء وأشبه ما يكونون بالدمى التي لا مثيل لها في واقع الحياة » . وأبطال
شكسبير بأنهم « متضخمون ومتفخون » !

ولا يفسر هذا الارتداد عن أحكامه السابقة إلا اكتشافه الواقع الذي لامسه ،
والبساطة التي كان يبحث عنها . إن هذه البساطة التي تراءت له من خلال رحلته
إلى شمال إفريقيا أدت به إلى نوع من الكلاسيكية ، لكنها كلاسيكية حيوية ،
يشع منها الضوء . لذلك توج زعيماً للمدرسة المعاصرة . ووصل إلى قمة هذه
البساطة الكلاسيكية التي ترتجف بكل ما تحتوي عليه من حياة ، وتبلورت
في تلك الأعمال الضخمة التي صورها بقلبه وبعقله معاً . ولما اعترف بما يصيب
قلبه من مشاعر ، لكنه كتب ذات يوم يقول : « إن نبضات قلبي تسرع كلما
وجدت نفسي أمام جدران كبيرة لأصور عليها . . . »

وكانت كل رغباته آنذاك تنحصر في الحصول على بضع أقدام من الجدران
لكي يشبع رغبته الملحة في أن يقوم بأعمال ضخمة . وبضع الأقدام هذه التي
استطاع تصويرها في حياته هي : صالون الملك ومكتبته في قصر بوربون ، وقبة
وبهو المكتبة في غرفة الشيوخ بقصر لوكسمبرج ، والسقف الرئيسي في قاعة أبولو
باللوفر ، وسقف صالون السلام في قصر البلدية : وجدران محراب الملائكة المقدسة
بكنيسة سان سوليمس ! . .

ولم يقتصر ديلاكروا - في كل هذه الرسوم الخائطية - على تمثيل بضع شخصيات أسطورية أو خرافية ، بلا أية علاقة مع المكان أو التراث المعماري الذي كان يعهد به إليه . وإنما كان يلجأ إلى ثقافته الواسعة ، وإلى كل المصادر الممكنة لكي يصل إلى الموضوع المناسب . فلجأ إلى الكتاب الكبير . . إلى كتاب الحياة . .

أما ديلاكروا كمصور للأحداث التاريخية ، فلم يكن التاريخ يعنيه إلا في المجال الذي يحس شعوره ويهز كيانه ، وفي المجال الذي يجد فيه نفسه ، أو الذي يعطيه ذلك الإحساس العظيم والقياسي الشاعرية بالأمسي الإنسانية . وهذا منبع لانهاية له .

وكون ديلاكروا قد لجأ إلى مختلف المصادر ، وصور موضوعات دينية وأسطورية وخرافية وتاريخية وكلاسيكية . سواء من القرون الوسطى أو من عصر النهضة أو من الأزمنة الحديثة أو المعاصرة له . أو صور موضوعات أدبية مستوحاة من بايرون (Byron) وجوته (Goethe) وألف ليلة وليلة وراسين (Racine) ووالتر سكوت (Walter Scott) وشكسبير (Shakespeare) وتاس (Tasse) ، أو عبر عن موضوعات مختلفة ، مغربية أو شرقية أو أشخاص أو حيوانات أو مناظر طبيعية ، فإن المعاناة الإنسانية هي التي كانت دائماً تجذبه وتتجاوب مع آلامه . . فقد كان يعاني للمصير المجهول ، ويتألم من ذلك الصراع الذي تتأرجع الإنسانية بين قطبيه ، والذي نراه بين الضوء والظلام ، أو الوجود والعدم ، أو الحياة والموت . .

فكان يضيف مأساة الطبيعة إلى مأساة القدر ، ويضيف إليهما آلام نفسه . . تلك النفس الدائمة الحزن ، سواء بسبب ماتراه أو بسبب ما يقع على عاتقها . وقد قال بودلير بحق : « إن ألوان ديلاكروا دائمة الأنين . . »

ورداً على ما قاله فيليب جوليان (Ph. Jullian) ، من أن ديلاكروا قد صور كل شيء ماعدا المناظر الطبيعية ، نقول إن ديلاكروا قد عبر بالفعل عن المناظر الطبيعية . بل لقد قام بأكثر من التعبير عنها ، فقد فتح أعماق الأفق إلى أبعاد لانهاية ، وأوجد نوعاً من التجاوب أو من الحوار الحزين في لوحاته بين جميع أجزاء الطبيعة . وعلى الرغم من أنه لم يصور سوى عشرة مناظر طبيعية بحتة ، فإن العدد البسيط (بالنسبة للوحاته) لا يعني اختفاء الطبيعة من معظم لوحاته .

فهى إن لم تكن مصورة : فإننا لشعر بكثافتها تحيط بشخصياته . لكن ما يمكننا تحديده ، هو أن الطبيعة ليست عنصراً أساسياً في حد ذاتها ، وإنما هى موجودة كعنصر تابع أو مساعد للإنسان — وكأنها تؤكد وجوده . وذلك بالنسبة للطبيعة الصامتة أيضاً ، فهو يضعها دائماً في أبعاد الطبيعة الأم .

إن تنوعات خلفياته الطبيعية واسعة ، وترجع إلى مدى تنوع حالاته النفسية . وقد عبر عن الطبيعة في الغروب ، وعبر عنها مخنقة ، ومحملة بالصراع ، وعبر عن سحبها القلقة ، المثقلة بالعواصف والدموع ، أو الممزقة مثل الأشخاص الذين تحيط بهم . . . ذلك هو دور الطبيعة في أعمال ديلاكروا : أن تتغنى بوجود الإنسان ، وأن تتجاوب مع أغرب أحداث كيانه ومع العواصف التي تهب تحت سماء عقله الواسعة . .

ومن هنا يمكن القول بأن ديلاكروا هو طبيعة التأثيرين ، فيما يتعلق بالمناظر الطبيعية . لا لأنه توغل في أضواء الأرض فحسب ، وإنما بفضل أسلوبه وتكنيك اللمسة المتكسرة ، الذي أدخله ابتداء من لوحة « مذبحه شيو » ، ووصل إلى التمكن منه في لوحاته عن الحيوانات . وكمن من مصوري يدين له بأنه كان المعطية الأولى لأعماله . . . وعنوان كتاب بول سيناك (Paul Signac) « من ديلاكروا إلى التأثيرية الجديدة » دليل آخر على هذا الاعتراف . ويقول فيه المؤلف : « لنعترف بفضل عبقرية أوجين ديلاكروا العليا والواضحة . . . فقد وضع لنا قواعد الألوان ، والخط ، والتكوين . . . »

وإذا كانت جماعة التأثيرين المحدد تبحث عن أقصى ما يمكن الوصول إليه من ضوء ولون ، فقد سبقهم ديلاكروا بصيحته عندما قال : « إن الرمادى هو العدو كل الألوان ! » كما أنه اكتشف ومارس تفتيت اللمسة بغية الوصول إلى مزيد من الحيوية والنضارة . لكنه لم يكن يهتم باللون فحسب ، وإنما بكل اللوحة وبعدها . فالويل في نظره للوحة التي لا تعبر عن أبعد مما تحمله . .

وتعدى ديلاكروا القشور السطحية للظواهر والانعكاسات : فقد أدرك وشرح كيف أن العنصر الأساسى في اللوحة ليس الضوء ، وإنما الإنسان — بكل ما يحمل في داخله من مشاعر ومتناقضات . ولم يكن ديلاكروا طليعياً في عالم

التكنيك فحسب ، وإنما في الرؤى أيضاً . ففي الفقرة التالية نراه يتحدث وكأنه يستعين بأسلوب لوسيان كوتو (Lucien Coureau) المعاصر لنا : « منذ لحظات كنت أرى أنسات زرقاً وصفراً ونحضرأ يلعبن على الحشائش بمحاذاة النهر . إن منظر هذه الفراشات ، التي هي ليست فراشات في الواقع ، ولو أن أجسامهن شديدة الشبه بالفراش ، وأجنحتهن ترفرف كالجراد ، وهن لسن بالجراد — هذا المنظر قد دفعني إلى التأمل في مدى تنوع الطبيعة وراثتها اللانهائي . فهي منطقية مع نفسها دائماً مختلفة دائماً . فهي تضيف أكثر الأشكال تنوعاً على العنصر الواحد . . »

أما أسلوب ديلاكروا في تصوير الأشخاص ، فكان هو أيضاً على نقيض المتبع آنذاك ، إذ لم يكن يكتفي بالتعبير عن الشكل الخارجي أو عن الشبه ، وإنما كان يتوغل في أعماق الشخص ليظهر ذاته وليعبر عن مشاعره الدفينة . . أي أنه كان يغوص فيما للإنسان من أبعاد وعموص . .

وهذا التوغل في الأعماق ، لم يكن ديلاكروا يمارسه مع البشر فحسب ، وإنما كان يطبقه في دراساته على الحيوانات ، ولا أدل على مدى سيطرته وتمكنه من التعبير عنها من مجموعة الخيول التي صورها . . تلك الخيول الشاحبة ، أو الصاهلة ، أو الجاحشة مع الريح « أو المفزوعة من الرعد . . أو تلك التي تخرج من صراعها مع البحر ، أو تتعارك غاضبة . . وكلها خيول تمر بمختلف الحالات النفسية وتدل على مدى تجاوبه معها وإحساسه بها . ولم يكن ديلاكروا ينظر إلى الحيوانات على أنها عنصر يمكن تصويره ، وإنما كان يحبها ويميل إليها ، ويتحاور معها في صمت عميق . . وكثيراً ما كتب يقول : « كم أميل إلى الحيوانات ! » . . . « كم مهزني هذه المخلوقات ! » . . . « كم من تنوعات قد حببها بها الطبيعة . سواء في فطرتها أو في أشكالها التي لا أكف عن دراستها ! »

وفي الواقع لم يكف ديلاكروا عن الذهاب إلى حديقة الحيوان ليدرس عن قرب ويتفرس أي حركة خفية ، وأي تعبير لثيم ، وليراقب مختلف التركيبات اللونية بصفة خاصة . وظل طوال حياته يدرس ويلاحظ ويتأمل عن قرب . ومن هذه الملاحظات ، ما كتبه سنة ١٨٥٥ — وكان في السابعة والخمسين من عمره ! :

« لقد لاحظت عموماً أن اللون الفاتح الذى يكسو أسفل البطن والأقدام يتداخل مع بقية الجلد بنعومة أكثر مما أفعل . . . إننى أبالغ فى اللون الأبيض . . . »

وقربته ملكة الملاحظة هذه من مجال العلماء فى عصره — وإن لم يكن على صلة مباشرة بهم . فإذا كان العالم سويدنبيرج (Swedenborg) قد قال فى نظريته عن الطبيعة : « إن كل عضو يتكون من خلايا متجانسة » ومن كل متكامل ، مكون من أجزاء متشابهة : أى أن الرئة تتكون من عدد من الرئات الصغيرة ، والكبد من عدد من الأكباد الصغيرة « وهكذا ، فإن ديلاكروا كان قد سبق له ملاحظة هذه الحقيقة . وبخاصة عندما كان يقف تحت شجرة الأرو المعمرة المعروفة باسم « شجرة إثنان » ، فكان يدرك أن أفرع الشجرة هى نفسها عبارة عن شجيرات صغيرة متكاملة ، تحمل نفس خصائص الشجرة الكبيرة .

أما ديلاكروا كمصور للموضوعات الدينية ، فيقول عنه جوبان (Joubin) إنه ربما كان المصور الدينى الوحيد فى القرن التاسع عشر . . . لكن : يجب ألا نخطئ الحكم على صلة ديلاكروا بالدين . فقد نشأ فى عصر الإمبراطورية « وفى مجتمع مبتعد عن الدين : كما كان مولعاً بقراءة فولتير (Voltaire) وديدرو (Diderot) وباسكال (Pascal) . لذلك كان يرفض الاقتناع بالإيمان وبالعقائد والشعائر . ولم ينظر إلى الدين ويتأثر به إلا من وجهة النظر الفنية البحتة . ولم يوفى الكنيسة إلا ذلك الجانب الفخم ، الذى يربط الاحتفالات بالموسيقى والألوان . وتختلف تعبيراته عن الربط بين الجانب الفنى — سواء التشكيلي أو الموسيقى — فى الدين . ومنها قوله : « مازلت أذكر حماسى عندما كنت أصور فى كنيسة سان دنيس دى سان سكريمان وكنت أنصت إلى موسيقى القداس . . . وكانت سعادتي مزدوجة فى أيام الآحاد بالذات . . . فكنت أصور بحماس أكبر » .

وسواء كانت اللوحات الدينية التى صورها نتيجة « طلبات » أو نابعة من اختياره ، فإن ديلاكروا كان يلجأ إلى الإنجيل مثلما كان يلجأ إلى مجموعة ألف ليلة وليلة . أى ليس بدافع تدبئه أو إيمانه ، وإنما لأن ذلك الكتاب السماوى كان يحتوى على رؤى خيالية واسعة ، تفيض بالآلام والآفاق . . . مما دفعه إلى القول : « يالها من إمكانيات رائعة تلك الموضوعات الدينية ! » وهكذا ظلت عبادته

الوحيدة هى فن التصوير . اويقول برديلير عن ذلك بحق : « إنه الوحيد فى عصرنا الكافر الذى عبر عن لوحات دينية غير فارغة أو باردة مثل أعمال المسابقات ، وغير مدعية أو صوفية أو حديثة المسيحية مثل كل فلاسفة الفن الذين يحولون الدين إلى علم متجمد ، ويعتقدون أنهم يملكون رموز وتقاليد التراث الأولى ليلعبوا على الوتر الدينى » .

ومن البديهي أن لوحات ديلا كروا الدينية لم تكن فارغة أو باردة ، فقد كان يضيف إليها - مثل بقية لوحاته - جزءاً من نفسه .

وكانت رغبته فى الخلق والتعبير تدفعه إلى الاستعانة بمختلف أنواع المعطيات الخارجية التى تتفق ومعطياته الذاتية ، لكى يصل إلى بلورة كاملة لما يشعر به . وإعدادة لوحة « وفاة سردنابال » من الأمثلة الواضحة على كيفية استعانه بالمعطيات الخارجية والذاتية . ومن المعروف أن موضوع هذه اللوحة مستوحى من إحدى مسرحيات الشاعر بايرون (Byron) . لكن التكوين الذى استعان به ديلا كروا لم يرد فى المسرحية . ففي المسرحية نجد أن الملك سردنابال (Sardanapale) قد هرب بعيداً فى أثناء اشتعال النيران فى قصره وتدميرها لكل محتوياته ، وفى أثناء قتل جولاريه بناء على أوامره . أما فى اللوحة فنجد سردنابال مضطجعاً على فراشه وكأنه « يستمتع » بما يدور حوله من اغتيالات وحرائق .. وفى كتاب يحكى عن طفولة ديلا كروا نجد كيف استعان الفنان فيما بعد بحادثة وقعت له . فقد كتب موريس بوييه (Maurice Boyé) يقول : « كانت مدينة مرسيليا موبوءة بالناموس . لذلك كان من الضروري وضع « ناموسية » على النوافذ وعلى الأسرة . وذات مساء ، وبغير حيلة ، تركت الخادمة الطفل الصغير ديلا كروا فى حجرته . فأمسك بالشمعة وأحرق طرف الناموسية . وراح يتأمل اللهب وهو يلثم الناموسية دون أن يطلب النجدة . وظل مضطجعاً على فراشه يتأمل .. لكن اللهب امتد إلى الستائر وإلى المرتبة والملايات ، ومنها إلى قميص الطفل أوجين الذى انتبه على لسعات النار وأخذ يصرخ ! وقد ظل طوال حياته محفوظاً على ذراعه بآثار هذه الحروق » .

ولعل إضافة هذا الحدث إلى ما استوحاه من المسرحية أقوى تأثيراً مما لو كان

صور الملك بعيداً عن مأساته . أو هو على الأقل يدفع من يشاهد اللوحة إلى مزيد من التساؤلات حول نفسية هذا الملك ومعاناته ، وحول مصيره . وذلك ما كان ديلاكروا يبحث عنه دائماً : ألا تتوقف اللوحة عندما تحملها ، وإنما تنقل المتفرج إلى آفاق أوسع من إطارها . .

وهنا قد يتساءل البعض : ألا بد من مساهمة كل هذه العناصر والمعطيات لكي تصل اللوحة إلى قمة نضجها ؟ ويجيب ديلاكروا بنعم . بل يضيف رأياً آخر وهو يكتب في يومياته عام ١٨٥٠ قائلاً :

« يجب أن يكون الفنان جريئاً جداً . . أن يفقد الوعي بقيوده وينطلق ، ليكون كل ما يمكنه أن يكونه » . .
الانطلاق . .

أن ينطلق الفنان بعد حصوله على كل ما يمكنه الوصول إليه من معرفة ومuran . وهذا هو ما طلبه من نفسه ومن كل فنان يقترب من عالم الخلق . . أن ينسى قيوده ويترك نفسه تنساب بحرية ، مدفوعة بتلك القوى المنطلقة ليتمكنه التقاط الإشعاعات والخطوط الكائنة في فراغ الكون ، لجسدها ويعطيها شكلاً مرئياً ومتمكاملاً . . وقد كان يرى لكل أولئك الذين يعملون بهدوء وبرود . فكل ما يفعلونه هادئ وبارد ، ولا يضع المتفرج إلا في حالة هدوء وبرود . . ولم يكن ديلاكروا يكتفي بالعمل في حالة انطلاق فحسب ، وإنما كان يريد نقل هذا الإحساس إلى المتفرج نفسه . .

ومع بداية عام ١٨٤٥ بدأ شبح الموت يطارده . فبخلاف أهله وأقاربه ، وأولادها أخوه شارل ، بدأ أصدقاءه ينزرون . . ومنهم جريكو (Géricault) وشوبان (Chopin) فدفعته هذه المواقب الجنازية ، بالإضافة إلى صحته المعتلة ، والأحقاد التي يكنها له زملاؤه ، وكل ما عاناه هو من خيبة أمل دفعه كل ذلك إلى مزيد من الانعزال وإلى الابتعاد عن المجال السياسي ، وإلى مزيد من التركيز على فنه . وإذ كان عام ١٨٤٨ على الأبواب ، بدأت ترتفع علامة استفهام كبرى في ذهنه : هل سيتجنبه نظام الحكم الجديد لأنه كان يحصل على طلبات وامتيازات من نظام الحكم السابق ؟

لكن مخاوفه بدأت تهدأ وراحت الحياة تأخذ مجراها الطبيعي . وذلك بفضل
أصدقائه المتمتعين بالسلطة . . وحاول ديلاكروا تجاهل ما يحدث في العاصمة
ويبتعد عنها وإن كان مقيماً بها . .

وبمواصلته العمل بتدفق وانطلاق ، راحت ألوانه تتغير . فأصبحت أقل
بريقاً ولمعاناً ، ولم تعد تخطئ أبداً . . وكأنها أوتار لا تعزف إلا الألحان التي يريد
أن تعزفها . وكانت الموضوعات التي يغترف منها بلا حدود . وقد كتب في يومياته
عام ١٨٥٦ يقول : « فيما يتعلق بالموضوعات المحددة والمعدة للتنفيذ ، فإن لدى
من العمل ما يكفي لحياة شخصين . . أما فيما يتعلق بالمشروعات الأخرى ، أى المادة
التي تشغل العقل والأيدى ، فلدى ما يكفي أربعمئة عام . . » !

وانهالت الطلبات على ديلاكروا . . انهالت عليه كما لم تنهل من قبل ، وكأنه
بدعة جديدة اكتشفوها حديثاً . . لكن مما يؤسف له أن هذه السعادة التي راحت
تغمره أتت متأخرة . . فقد كانت أشبه ما تكون بالتقاليع . . فبعد أن احترقوه
وجافوه راحوا يثرونه !

ولكن ، سواء كان ديلاكروا ثرياً أو متغافلاً ممن حوله . فإن مسيرته
المتصاعدة والثابتة كانت تنجه إلى كل المرتفعات وهي تحقق آماله . . وهذا أقرب
مثل لما قاله ألفريد دى موسيه (Alfred de Musset) عن حياة الفنان . فعلى حد
قوله : « إن حياة الفنان هي تحقيق الأحلام . . وأكبر الفنانين هم الذين عبروا عن
أحلامهم بكل قواهم وبلا أى تغيير . . »

لكن ديلاكروا تعدى أحلامه ، وتعدى نفسه . . فن هاو صغير أصبح زعيم
مدرسة ، ومن عشب نحيل أصبح شجرة ضخمة ، تنبئ أغصانها الوارفة برجفة
التأثيرين ومشتقاتها . .

* * *

إذا متساءلنا هل ديلاكروا مصور حقاً ؟ فربما
كانت الإجابة المنطلقة هي أنه أكبر مصور منذ وقته
حتى يومنا هذا . أما إذا تساءلنا هل ديلاكروا كاتب ؟
فكم من علامة استفهام واندهاش سترفع ، ولا يسعنا
الإجابة عنها إلا بأنه واحد من كبار الكتاب .

كاتب : ند
لكبار المفكرين

وفي الواقع أن الأعمال الكتابية لأوجين ديلاكروا تكنى وحدها لشغل رف كامل في المكتبة ، كما أنها تكنى نخبه إنسان لم يقف حياته إلا للكتابة . وتشتمل أعماله المكتوبة على : مراسلات عامة ، وتقع في خمسة أجزاء ، وبيوميات مكونة من ألف وخمسمائة صفحة وتعد وحدها على حد قول جوبان (Joubin) « عملاً أساسياً في الفن الفرنسي » ، وتقع في ثلاثة أجزاء ، ومقالات أدبية تضم آراءه في الفن وانطباعاته وتأملاته ، إلى جانب عدة أبحاث عن مشاهير الفنانين ، وتقع في جزأين . بالإضافة إلى عدة قصص ومسرحية ، وقصائد من الشعر - وذلك بخلاف عدة كشاكيل وأبحاث وخطابات مازالت مجردة مخطوطات ، وهي تعادل ما تقدم إقريباً :

كان ديلاكروا شديد الصلة بالحياة . فضولياً ونهماً إلى إدراك مظاهرها . وانعكس صراعه الدائم في كتاباته مثلما انعكس في صوره . ولم تكن ازدواجية شخصيته أقل وضوحاً . وهو من المتممين إلى مفهوم بوردلير (Baudelaire) في التحلن . فكان يرمى إلى الكمال في كل شيء - سواء في مظهره أو في كل ما يعمله . وأجاد استخدام الفرشاة والقلم بنفس السهولة . ولم يكن يمكنه من الكلمة أقل مكانة من تمكنه من اللون . فكانت لديه عشرون طريقة مختلفة ينطق بها قول : « سيدى العزيز » . وهذه الاختلافات في النطق تعطى الأذن الحساسة تنوعاً غريباً من التعبيرات والمشاعر .

وتنقل ديلاكروا من « الباليته » إلى المكتب بنفس الإلحاح والذائق وبنفس الوضوح والرغبة . وعلى الرغم من أنه كان من المحافظين تجاه المجتمع ، ومن غير المعتقدين في أى تقدم ، ومؤمناً بأن كل شيء يتكرر وأنه لا يوجد جديد - فإن وقفه من المجال الفني كان على النقيض من ذلك . فلم يكن هناك أى عشب صغير لا يثير نظره الملونة ، ولم يمر يوم دون أن يجد في أبسط الجرائد فكرة جديدة بأن يعلق عليها . ومن هنا كانت ملاحظته من « أنه يجب على الإنسان دائماً أن يقرأ والقلم في يده » . إذ أن كتابة الأفكار تعنى تعميقها . وكتابتها دون خشية الخطأ أو التناقض . تلك هي نصيحته لنفسه وللآخرين : « إن أى إنسان ذا قيمة يود كتابة أفكاره عن الفنون ، عليه أن يكتبها فور شعوره بها ولا ينجس

التناقض . فسوف يحصل على نتيجة أفضل من توارد أفكاره ، وإن كانت متناقضة ، بدلا من وضعها في إطار عمل منسوج ومضبوط ومنمق ؛ لم يلفت انتباهه إليه سوى الشكل ! »

وفي الحقيقة أن كتابات ديلاكروا تحتوي على متناقضات جمة . لكنها جميعاً مفيدة أو كاشفة عن شيء ما . وقد ظل حائراً بين رغبته في التعبير عن نفسه بالتصوير أو بالكتابة . وكم من مرة تصارع هذان المجالان في ذهنه . وفي عام ١٨٤٤ كتب إلى حبيبته مدام دي فورجييه (Mme. de Forget) يقول :

« أخيراً . . لقد خمد صراع التصوير والكتابة في نفسي ! كان لابد لأحدهما أن ينتصر على الآخر . وقد انتصر التصوير . »

ثم يستمر ديلاكروا في نفس الخطاب قائلاً : « لقد تخلّيت عن الكتابة في الوقت الذي بدأت أتعلم بها تماماً . . لذلك تخلّيت عنها . »

لكنه سرعان ما تراجع عن هذا التخلي وتعهّد بأن يكون بمثابة النفير المعلن عن يقومون بأعمال جليلة . وقد كان آخر مقال كتبه - تمشيّاً مع هذا التعهد - عن الفنان شارليه (Charlet) بتاريخ أول يوليو سنة ١٨٦٢ - أي قبل وفاته بعام . أما إذا اضطر أحياناً إلى الاختيار بين التصوير أو الكتابة ، فكثيراً ما اختار وفقاً لحالته الصحية . وتسويته لهذا الاختيار هو أنه لكي يصور لابد أن يكون بكامل قواه . أما لكي يكتب فلم تكن صحته ذات أهمية ضرورية . فالأفكار تأتيه وهو يعاني من المرض . أما لكي يقف أمام اللوحة ، فالأمر يختلف - لاسيما أن معظم لوحاته كبيرة الحجم .

وفي الواقع أن المسألة لم تكن تتعلق بالاختيار فقط ، فلكي يكتب ديلاكروا أو يصور كان دائماً بحاجة إلى كثير من العناصر والموضوعات ، وإلى الاستعانة بكل المعطيات الممكنة لكي يصل إلى مثله العليا في التعبير . لذلك يمكن القول بأن البوثقة التي كانت تنصهر فيها كل هذه العناصر ، كانت فذّة بلا شك . وقد تجاذبته الفنون منذ صباه ؛ لذلك شبّ ممزقاً بين مظاهرها المختلفة . لا يعرف مع أي منها يجد التجاوب التام . وكانت روحه القلقة ، المكتئبة ، لا تجد الأصداء

إلا في المجالات الفنية ، مما دفعه إلى التصارع مع الزمن المحدد ، الذي يتطلب مزيداً من الاختيار والتحديد . .

وإذا كان قد حاول اختيار إمكانياته مع كل الفنون ، من الموسيقى والنحت إلى الأدب والتصوير ، بأشكالها المختلفة ، فإن الكتابة والتصوير قد ظلا القطبين اللذين راح يتأرجح بينهما ، ولم يستطع التحديد أكثر من ذلك :

وفي مجال الأدب — الذي هو موضوع هذه النقطة من البحث — نجد أن ديلاكروا قد مارس كل الأشكال الأدبية ، ومنها : الشعر ، والقصة ، والمسرحية والأبحاث . لكن عندما بدأ يدرس التصوير عند جيران (Guérin) ، وانهمك فيه ، قل إنتاجه الأدبي بوضوح . فارتفعت شكواه إلى صديقه بيرون (Piron) : « أين تلك الأيام التي كانت ريشي النصره كخيالي تنساق فيها على الورق ثراً وشعراً . . » وانتابه القلق . . فقد أدرك أنه لم يصل بعد إلى ما ينبغي ، سواء بعثوره على أسلوب أو على شكل التعبير ، في حين أن رغبته في الوصول إلى قوة التعبير بالكلمة تدفعه إلى الأتني والتمني : « آه لو استطعت أن أصور . . وأن أصور بالكلمة ! » ولم تكن هذه التأوهات تدل على استسلامه بقدر ماتدل على اغترابه وعلى رغبته الصادقة والمحسوسة في أن يصور ويعرض صوره ، وفي أن يكتب ويطلع كتبه . فكل ما كان يرغب فيه حقيقة هو أن يعيش بداخل الآخرين . .

وربما كانت هذه الرغبة انعكاساً لتلك الحمى السائدة آنذاك . فعلى حد قول سانت بوث (Sainte—Beuve) : « إن الحمى التي انتابت أمثال رنيه (René) وأمثال شاتوبريان (Chateaubriand) في عصرنا هذا هي أن يصيبحوا شعراء أو أن يموتوا ! » ولم يجد ديلاكروا عن هذه الموجة من الشبان المتطلعين إلى الشاعرية والشاعرين بالضياح . لكنه يختلف عنهم في نقطة جوهرية ، هي : أنه لم يفكر في الموت قط . لكن ذلك لم يمنعه من التناقض فيما يقوله أو يفعله فبعد أن كان يتندر بتلك الأيام التي كانت تناسب فيها ريشته ثراً وشعراً كتب إلى نفس الصديق يقول : « أكتب الشعر بصعوبة . إنني متوحش . . إذ أحاول إدخال الكلمات بالشاكوش في أشعاري المعقدة ! » . .

وبرغم تناقض هذا القول مع ما سبقه منذ ثلاث سنوات ، فإن ديلاكروا

لم يكف عن الصراع لكتابة أشعار مقفاة أو غير مقفاة - لكن بأسلوبه هو . وظل طوال حياته يشعر بنوع من التمزق والحنين إلى الشعر . . . فكم من مرة كتب في يومياته يقول بمختلف التعبيرات : « لماذا لست شاعراً ؟ » . . . كم أود أن أكون شاعراً لأرى كل شيء إلهاماً . . . »

ولم تكن رغبته في كتابة القصة بهذا الإلحاح أو الوضوح . وقد حاول في بداية حياته الفنية كتابة القصة . لكن فكرة قيامه بعمل طويل ومترايط كانت تفرعه وتشل حركته . وكأنه يتفق هنا مع الشاعر لافونتين (La Fontaine) في القول بأن « الأعمال الطويلة تخيفني ! » ولو أن رغبته في كتابة قصة طويلة تلوح من حين إلى آخر .

أما الأشكال الأدبية التي مارسها بالفعل فهي المقالات والأبحاث التي نشرها في جريدة « مونيتور » و « مجلة العالمين » و « بلوتارك فرنسية » - وذلك مع استمراره في كتابة المراسلات واليوميات . لكنه ظل حتى عام ١٨٥٠ متردداً في اختيار المجال الأدبي الذي يتفق حقيقة وإمكانية تعبيره بالكلمة . وظل يحلم ويتطلع إلى كتابة عمله الأدبي . فلم تكن المسألة في نظره هي مجرد ربط الأفكار بعضها ببعض ؛ لأنه كان يرى ضرورة ملاحظة ومتابعة تخطيط ما لكي لا تتداخل الأفكار وتشابك . وذلك على عكس اللوحة التي يمكن أن يراها الإنسان إجمالاً في نظرة واحدة . أما الكتابة فهي لا تترك إجمالاً ، ولا حتى بالصفحة أو بالجملة ، وإنما بالكلمة . . . وكلمة كلمة . . . مما دفعه إلى القول بأنه « لا بد من قوة خارقة لكي يستطيع الكاتب الإلمام بكل أجزاء عمله وإتمامه بلباقة وبمعرفة خلال مراحل تطوره التي لا تأتي إلا تباعاً » .

وتمضي أعوام ثلاثة ، وديلاكروا لا يزال يلاحظ ويقارن بين ملكيته ، معترفاً بإمكانياته وبعيوبه . فقد كان يرى أن مهنة الكتابة تتطلب تركيزاً أكبر مما اعتاد في التصوير . ومع ذلك كان يكتب بسهولة . إذ في وسعه أن يملأ صفحاتها بأكملها دون أي شطط . . . أما الذي يضيره فهو ضرورة القيام بعمل ذي حجم معين ، يضطره إلى ملاحظة أشياء متعددة في آن واحد . فهو يقتصد منهجاً ثابتاً للربط بين مختلف الأجزاء وترتيبها بنظام ، ولا سيما بعد كل ما كان يجمعه مقدماً من

ملحوظات تذكره بما يجب عليه توضيحه .

وبرغم هذه المصاعب التي كانت تصادفه ، فهو لم يكف عن كتابة الملاحظات وعن تحديد الموضوعات التي تهمة أو التي بود معالجتها . ولا يوجد أفضل من متابعته يوماً بعد يوم وهو يدون في يومياته مراحل كتابته لأحد المقالات :

الجمعة ٦ مايو : أمضى ديلاكروا يومه في إعداد حقايبه اللازمة للذهاب إلى شانروزيه . فأخذ معدات ضخمة من « التوال » والألوان « برغم معرفته يقيناً أن ذلك المقال « اللعين » الذي يجب عليه كتابته عن بوسان (Poussin) سيجمعه يصرف النظر عن التصوير .

الأحد ٨ مايو : « حاولت طوال اليوم إعداد مقال بوسان ، إني واثق من أنه لاسبيل إلى إتمامه إلا بعدم التفكير بتاتاً في التصوير حتى أفرغ منه » .

الثلاثاء ١٠ مايو : « أتصارع في الصباح من بوسان . . أحياناً أود قذف كل شيء بعيداً . . وأحياناً أعمل فيه بخماس شديد . وهذا لم يكن شيئاً بالنسبة لذلك المقال المسكين . فبعد أن رتبت النقاط الأساسية التي سأكتب عنها ، على أوراق كبيرة وبوضوح ، مع ترك مسافات كافية بين كل نقطة وأخرى ، خرجت ظهراً وأنا مسرور من نفسي ومن شجاعتي في إعداد مقال » .

الخميس ١٢ مايو : « عملت طويلاً في المقال اللعين . كتبت كل ما أود أن أقوله ، وبقدر استطاعتي ، بالقلم الرصاص على أوراق كبيرة . أميل إلى الاعتقاد بأن طريقة پسكال (Pascal) في كتابة كل فكرة منفصلة وعلى قطعة صغيرة من الورق ليست فكرة سيئة — وبخاصة في مثل حالي ، حيث لا أجد الوسيلة لتعلم مهنة الكتابة . وهكذا تصبح كل المواد مجمعة ومقسمة أمام عيني كورق الكوتشينة . فيكون ترتيبها أسهل وأوضح » .

الجمعة ١٣ مايو : « حاولت العمل في المقال . وبعد كتابة بضعة أسطر أريد وضعها في بداية الجزء الأول (لأنني أريد كتابة المقال على جزأين ، الجزء الأول عن حياة بوسان ، والجزء الثاني تحليل لموهبته وأعماله) شعرت بالتعب . فلم أفعل سوى بعض القراءات والنوم طوال اليوم » .

السحر — سحر المعاناة الذى يعكسه الصراع والسبق مع الذات — هو الذى كان يهر ديلاكروا ويغريه بالقيام بهذا الجهد الكبير ، وبأن يكافح في « مهنة الكلام » ، كما كان يقول عن فن الكتابة :

ثم بقى حلمه الكبير : قاموس الفنون الجميلة .

عندما خرج أوجين الشاب بعد زيارته متحف نابليون كان قد عثر على طريقه كقصور . وفي أثناء قراءته للأدباء الكلاسيكيين ، كان يحلم بكتابة عمله الأدبي . وفي السادس والعشرين من أغسطس عام ١٨٢٤ كتب يقول لأول مرة : « فاتنى أن أكتب أنني أتمنى أن أعمل فيما بعد ، ما يشبه المذكرات عن فن التصوير ، حيث يمكننى التحدث عن الفوارق بين الفنون » .

وظلت هذه الفكرة تطارده طوال حياته . وأخيراً استقر رأيه على كتابة هذا العمل فى شكل قاموس . لأن كتابة القاموس « سهلة » لاحتياج إلى مهارة الربط بين الأفكار والفقرات . كما يمكن إضافة مقالات صغيرة عن مشاهير الفنانين ، تبرز ما قدموه للفن فعلاً وليس ما عملوه فى حياتهم الخاصة . وقد حيد فكرة الأعمال ذات الفقرات القصيرة لأنها لا تتعب كاتبها ولا تتعب قارئها . وفي اختياره لهذا الشكل الأدبي — كان يتطلع إلى كل من مونتاني (Montaigne) ، الذى تميز أسلوبه بالإيقاع المتقطع ، وفولتير (Voltaire) وبيل (Bayle) ، وإلى قاموسيهما ، وإلى إديسون (Addison) وكتابه « إسبكتاتور » وهو مجموعة من الأبحاث التى تبنى اتباع نهجها . كما كان يتطلع إلى كل من سنانكور (Senancour) ومونتسكيو Montesquieu لشكل الخطابات الذى اتخذه . وتأمل ديلاكروا هذا الشكل الأدبي الأخير ، وبحث إمكانياته . فتخيل نوعاً من الحوار . أو مقتطفات من مراسلات بين صديقين ، أحدهما حزين والآخر مرح ، وكلاهما يواجه الحياة . أو خطابات وملاحظات انتقادية ، أو خطابات فى شتى الموضوعات .

لكنه أثر القاموس : « لأن القاموس ليس كتاباً عادياً . إنه أداة عمل ، أداة لكتابة الكتب أو غيرها من الأبحاث . وهدفه الأساسى هو أن يعطى أو يوضح مبادئ أساسية . أن يظهر قلة التجربة ويشير إلى الطريق الذى يجب سلوكه ، أو إلى الفجوات الصعبة أو التى أ تلفها الذوق » .

وكان إصراره على كتابة قاموس عن الفنون الجميلة بالذات يرجع إلى أن معظم الكتب المكتوبة عن الفنون لم يكتبها فنانون ؛ لذلك فهي مملوءة بالأفكار الخاطئة ، وبالأحكام العشوائية وفقاً للمزاج أو للدعاء . كما كان شديد الإيمان بأن أى إنسان قد حصل على ثقافة تحريرية يمكنه التحدث بجدارة عن أى كتاب ، إلا عن مكنونات الفنون ذاتها — فذلك لا يتيسر إلا لمن مارستها فعلاً .

ومن الحادى عشر من يناير سنة ١٨٥٧ ، أى منذ اليوم التالى لانتخابه عضواً بالأكاديمية ، سارع ديلاكروا إلى الاهتمام بقاموسه . فقد كان يود إنجاز عمل مفيد ، ينشر من خلاله أفكاره وآراءه الفنية . وبدأ بتحديد العنوان ، فراح يختار بين العناوين التالية : « محاولة قاموس عن الفنون الجميلة » — « قاموس فلسفى صغير عن الفنون الجميلة » — « قاموس مختصر عن الفنون الجميلة » — « مقتطفات من قاموس فلسفى عن الفنون الجميلة والتصوير والنحت » .

وتمتلئ اليوميات بعد ذلك بتجميع المواد والملاحظات الطويلة والتنوعات ، والإشارات إلى مذكرات سابقة ، أى أنها تمتلئ بنوع من العمل الدائب الذى يود اختواء كل الإمكانيات فى آن واحد . وعندما أدرك أن اتساع مثل هذه المهمة يتعدى إمكانياته الذاتية الزمنية ، مع إصراره على الوصول إلى أعلى مستويات الكمال ، راح يفكر فى العمل الجماعى : فكتب يقول : « إن مثل هذا القاموس يصبح بلا نتيجة — نسبياً إذا كان ثمرة مجهود شخصى واحد . ولاشك فى أنه سيصبح أفضل إذا كان ثمرة جهد عدة أشخاص موهوبين ، على أن يتحدث كل منهم فى مجال تخصصه فقط ودون إشراك الآخرين معه » .

ولم تكن هذه الفكرة من قبيل الأناية ، وإنما لكى يتفادى التطويل الدارج ، ولكى يحتفظ بخاصية كل مؤلف ، مبرزاً ثمرة تجربته الذاتية . كما كان يرغب فى كتابة عمل آخر ، غير القاموس ، عن علم الجمال . إذا كان يفكر فى جمع كل الملاحظات الأخرى — التى لا تنطبق أو لا تدخل فى نطاق القاموس ، ليعمل منها كتاباً متصلاً — ترتبط فقراته وأفكاره .

وما كان يعنيه بهذا الكتاب ، هو مبحث الجمال فى الحياة وفى علم الجمال . أى أنه كتاب يجتمع فيه كل ماله صلة بالإنسان . وقد تعددت الملاحظات التى تشير إلى ذلك فى يومياته . فبعد أن تأمل الإنسان الذى يفكر والإنسان الذى

لايستخدم عقله كتب يقول : « يجب علىّ أن أضع هذه الملاحظة مع متناقضات آراء الناس المتعلقة بالتعاسة ، في فصل المآسى الضرورية » .

ونجد نفس الملاحظة تقريباً ، بعد ثلاث صفحات ، وإنما فيما يتعلق بموضوع ميكنة الريف . فكتب يقول : « يجب الاطلاع على ما سبق أن كتبته عن هذا الموضوع ، في بداية هذا العام ، بأجنحة ١٨٦٠ ، لكن بخاتمة مختلفة » .

وبما يؤسف له ، أن هذا الكتاب — مثله مثل القاموس — يرقد في هدوء بين صفحات اليوميات . وذلك هو ما يميزها ويجعلها تنفرد في عالم الأدب الفرنسى . فهي على حد قول أندريه جوبان (André Jouhan) : « عمل فريد بما أننا لانجد له مثيلاً في كل تاريخ غننا الوطنى » .

ولعل شدة طموحه ، وعدم احتماله أية قيود ، هى التى دفعت ديلاكروا دائماً إلى الاعتراض على تحديد اتجاهات . وعلى محاولته البحث عن نفسه وعن طريقه في أكثر الاتجاهات اختلافاً . وإذا كان فن التصوير قد احتل الصدارة ، فإن شغفه بالكتابة وممارسته لها لم يقل أبداً ، فقد ظل طوال حياته يحب الكتابة . . . يحبها لنفسه أولاً ، وللآخرين ثانياً .

لنفسه أولاً ، لأن الكتابة هى إحدى الطرق التى يرشد بها الإنسان نفسه ، ويصحح أخطائه ، ويصبح إنساناً أفضل . أو على حد تعبير ديلاكروا وهو يتحدث عن اليوميات قائلاً في أول صفحة : « إننى أكتبها لنفسى فقط . لذلك أرجو أن أكون صادقاً . أو على الأقل ذلك هو ما أرجوه لكى أصبح إنساناً أفضل » .

ثم للآخرين ، لأنه كان قد فكر فعلاً في الأجيال القادمة . إذ أن تخليد كل الأشياء التى أحبها إنسان ما هى تحية جميلة لصدقاته .

وتكمن أهمية اليوميات — في نظر ديلاكروا — في أن كل العظماء الذين أعجب بهم كانت لهم يومياتهم : فولتير (Voltaire) كان يدون أفكاره ، وقد شهد سكرتيره بذلك . بسكال (Pascal) ترك الدليل على كتابته يومياته في كتابه المسمى « الأفكار » . وهى مواد مجمعة لعمل ما . فحاول ديلاكروا أن يبني كتابته بيده لتمجده الأجيال التالية . فترك تلك الوثيقة الإنسانية والفنية والجمالية ، التى تعد « إحدى قمم الفكر الإنسانى » على حد قول لافلان (Lavelan) في كتابه عن

« تاريخ الفن » . لذلك يجب النظر إلى أعمال ديلاكروا من الناحية الإنسانية العميقة . .

وقد تولى ديلاكروا كتابة اليوميات على مرتين . ابتداء من الثالث من شهر سبتمبر عام ١٨٢٢ ، حتى الخامس من شهر أكتوبر عام ١٨٢٤ . أى لمدة عامين . ثم ابتداء من التاسع عشر من شهر يناير ١٨٤٧ حتى الثاني والعشرين من شهر يونيو عام ١٨٦٣ . أى لمدة ستة عشر عاماً تقريباً . لذلك تمثل اليوميات جزأين مختلفين شكلاً وموضوعاً . غير أن الصمت الذى يفصل بينهما ، والذى يمتد حوالى ثلاثة وعشرين عاماً ، يسمح بإدراك مدى تطور الفنان ومدى اتجاه فكره من رومانسينه الخاصة إلى كلاسيكيته الخاصة . وكلاسيكيته خاصة به ولاشك في هذا فالحيوية التى أدخلها في عالم الفن ترجع إليه وإلى رؤيته اللاتنية .

وبانجذابه مثل فتيان العصر ، نحو الشهور بالضياء ثم نحو النار المتأججة في أعماقه ، يعكس ديلاكروا صورة الرومانسى البحث في الجزء الأول من اليوميات . فهو يكتب كل انفعالاته العاطفية ، واكتشافاته الفنية ، واختباره لأنداده ، بنفس الشغف والانطلاق . ويستمر هذا الحال حتى فترة تصويره لوحة « مذبحه شيو » . فتبدأ اليوميات في الابتعاد عن تلك الانفعالات الغرامية الصبيانية ، أو التأملات المدرسية التى كانت تستحوذ عليه حتى ذلك الحين . وسرعان ما ينغمس في العمل كلية ليرضى تلك الأعماق السوداء التى بداخله . أما الجزء الثانى من اليوميات ، فهو يختلف تماماً عن الجزء الأول — وإن كان لنفس الإنسان . ويقول بيير ديه (Pierre Daix) عن هذا الجزء الثانى : « إنها يوميات متدمرة ، غاضبة على الدنيا وعلى خط سيرها ، فلا يوجد بها أى منيع للسعادة سوى العمل المتواصل » .

وأهم ما يميز الجزء الثانى هو ظاهرة التأمل ، والفكر الناضج بفضل التجربة وممارسة الحياة . وقد احتلت هذه المميزات مكان روح هائمة ، شابة ، وغارقة في الأحلام . . فكم من أحداث وثورات مضت . . وكم من اكتشافات حدثت في حياته منذ كان في السادسة والعشرين حتى وصل إلى التاسعة والأربعين . . بل كم من آمال خابت ! فراح يتجه إلى مزيد من الوحدة ، وإلى مزيد من الانعزال عن

العالم الخارجى . واعتمد على نوع من الحوار الحزين ، الصامت ، طوال أعوامه الباقية . .

حوار حزين ، بلا شك ، لكن بأروع معانى هذه الكلمة ، لأنه حزن خلاق . .

وفي الجزء الثانى كما فى الجزء الأول ، يواصل ديلاكروا مراقبة نفسه ، وإلقاء الضوء على أكثر جوانبها غموضاً . . فكان يحيط نفسه بمذكرات السنوات السابقة . وكلما كانت هذه المذكرات قريبة من تاريخ اللحظة الحاضرة ، لاحظ فيها ندرة تلك الشكوى الدائمة من الملل والفراغ ، اللذين كان يشعر بهما فيما مضى . ولم يكن يراقب نفسه فحسب ، وإنما كان مستمراً فى إضافة الأفكار الجديدة إلى أفكاره القديمة ، وإن تناقضت معها . فكان يعيد قراءة يوميات سابقة ويسجل على بعض ما كتبه فيها حينذاك ملاحظات جديدة ، اكتسبها نتيجة للتجارب التى مرت به منذ تلك الأيام التى كتب فيها تأملاته القديمة . وكان يسجل أحياناً تلك الملاحظة التى يقول فيها : « إننى أضيف هذه الملاحظة ، اليوم ، بعد أن اكتسبت مزيداً من تجارب ثمانية أعوام ، منذ ذلك اليوم الذى كتبت فيه تلك التأملات » .

إن العادة التى كان يشعر بها وهو يقرأ أفكاره السابقة ، أو الإشارة إلى ما عاينه فى هذا اليوم أو ذاك ، ومن قابل فى الطريق ، أو أين ذهب ، كل هذه الملاحظات كانت تعطيه إحساساً بالندم على أن وقتاً قد فات دون أن يكتب انطباعاته . إن التنوعات التى عبر بها عن هذا الندم أكثر من مرة مؤثرة فى بساطتها وفى صدقتها . وكثيراً ما قال : « لم أكتب منذ السادس عشر وأنا غاضب من ذلك . فقد كان فى وسعى أن أدون أشياء هامة ومختلفة » . أو « لقد مرت عدة أيام دون أن أكتب . وإنى آسف على ذلك » . أو « لماذا أهملت هذه العملية التى لا تكلفنى شيئاً فى أن أكتب من حين إلى آخر ما يقع فى حياتى من أحداث ، وبخاصة ما يدور فى عقلى ! » .

وتكمن الأهمية التى يضيفها على كتاباته هذه فى أنها تثبت جزءاً مما يمر بسرعة من أحداث اليوم الواحد . أو على حد قوله : « يبدو لى أن هذه الأوراق المتطايرة والمكتوبة بعدم اكثرات هى كل ما يتبقى من حياتى وهى تمر وتنفضى » .

وأبرز ما يتضح كلما توغلنا في اليوميات ، ذلك العدد الهائل من المقالات التي كان يزعم كتابتها ، وعدد الأفكار التي كان يرغب في توسيمها . مثال ذلك : البحث الذي كان يريد كتابته عن ليوناردو دافنشي (Leonardo da vinci) وهو بحث في غاية الأهمية والغرابة من كثرة ما كان سيظهره من أوجه شبه بينه وبين دافنشي ، حتى فيما يتعلق بالمسائل الحربية . أو مثلاً ذلك البحث الخاص بتدريس الرسم الذي كان يود طبعه . والذي كان ينوى تضمينه دراسات من الطبيعة ومن الأساتذة الكبار ، ودراسات لمختلف أنواع الحيوانات ، والتشريح والمناظر الطبيعية ، وأعمالاً للقدماء وكل هذه الدراسات مصورة بالفتوغرافيا . وهذا دليل آخر على مدى اهتمامه بتلك الآلة وخدمتها للفن . كما كان يفكر في جمع كل اللوحات اللبتوغرافية التي رسمها عن أعمال والتر سكوت (Walter Scott) ، وبايرون ، وجوته (Goethe) وشكسبير (Shakespeare) ، في ألبومات مختلفة .

وإلى جانب كل هذه المشاريع الكثيرة، التي تمثل الجانب الأدبي والفكري لدى ديلاكروا ، وبخلاف الجانب التحليلي الذي يكشف عن نفسيته ، أو الذي يفصح عن اكتشافاته التشكيلية والتكنيكية ، تحتوي اليوميات أيضاً على بعض الملاحظات اليومية الدارجة . فقد كتب مثلاً بعض الملاحظات الدالة على أفضل الطرق للصنع أو على ميزة الخل ، وبخاصة النوع المعروف باسم «بوهارنيه» ، أو بعض القهوة الوصفات الطبية أو المتعلقة بالنظافة اليومية ، مثل إضافة عروق الأبنست لمنع العنة من الصوف . كما تحتوي على بعض العناوين والمواصفات الخاصة بموديلات . كان يقول :

« سيدوني (Sidonie) : جميلة عامة . لكن تفاصيلها سيئة .

ماريا (Maria) شقراء . ولها رأس جينون (Junon) الاثنان تقطنان شارع دي رول رقم ١٦ » .

هل كان ديلاكروا قلقاً من أجل مثل هذه الملاحظات ، ويتساءل عن مصير يومياته باهتمام ؟ إن العبارة التالية تؤكد ذلك . فهو يقول^(١) : « لاشك أن في مثل هذه المذكرات المكتوبة بسرعة ، كثيراً من التفاصيل التي أود ألا تبقى

(١) من الملاحظ أن هذه هي أول مرة هم فيها ديلاكروا بمصير يومياته .

فيها فيما بعد. إن التفاصيل الدارجة لا تفسر ببساطة . لذلك من الطبيعي أن أختشى استعمالها فيما بعد . فقد كتبها بلا عناية » .

ويبقى جانب تجب الإشارة إليه ، هو : الفقرات المنقولة في اليوميات . فهي مملأى بالمقتطفات المنقولة من مختلف الأعمال . ويتفاوت حجمها من جملة إلى عشرات الصفحات . وأوهى ليست لكبار الأدباء مثل هوميروس Homère وغيره فحسب ، وإنما هي منقولة حتى من بعض الفنانين الذين كان يحدهم أقل شأنًا أو مبالغين ، مثل دواماس (Dumas) أو جورج صاند (G. Sand) وبلزاك (Balzac) لكنه جانب شديد الأهمية ، إذ تفسره الفقرة التالية ، المنقولة من كتاب « السجن » للمؤلف الإيطالي سلفيو بلييكو (Silvio Pellico) ، حيث يقول : « هناك أكثر من كتاب عزيز لدى ، ومع ذلك فقلما بحثت في الكتاب لذاته ، وإنما أبحث عن نفسي من خلاله » .

وإذا نظرنا إلى كل المقتطفات الموجودة باليوميات من وجهة النظر هذه ، فإنها تكشف بعنق عن أبعاد خفية في تلك الروح الغريبة ، الدائمة البحث عن نفسها من خلال الآخرين . فهي لا تنجاوب تقريباً إلا في الارتفاعات الرائعة للخلق الإنساني . ولم يبالغ كلود روجيه ماركس (Claude Roger - Marx) عندما كتب يقول : « إن يوميات ديلاكروا يجب أن تكون إنجيل كل فنان » .

وبخلاف هذا المونولوج الخالد ، فقد كانت لديلاكروا محادثاته الثنائية . ويتسع نطاق مراسلاته ابتداء من رسائله إلى خادمتها المتواضعة ، ذات القلب الكبير ، حتى الوزراء الحاكمين . لكنها كانت تجد أصداءً أوسع وتجاوب أكبر مع صديقاته ، وخاصة مع المفضلات منهن . وإذا كانت اليوميات والمقالات تمثل الجانب الحازم أو الأكاديمي في كتاباته وتأملاته ، فإنه يبدو في رسائله لين الأسلوب متيقظ الروح ، بل الأغرب من ذلك : أنه يبدو مرح الطبع ! فكم من خطاب مازال يحتفظ بين سطوره بالضحكات التي ينقلها إلى القارئ . . .

ويظهر ديلاكروا من خلال هذه الرسائل ، التي نحصى بالآلاف والمرسلة إلى شتى الشخصيات ، شديد المعرفة باللغة الفرنسية المستقاة من المنابع الكلاسيكية . وذلك نتيجة متابعته الدائمة للأدباء ، سواء الكلاسيكيين أو المعاصرين كما أنها تفصح عن

جانب آخر « يميزها ، هو : التنوع المذهل للموضوعات التي تناولها فيها . فهي على خلاف اليوميات ، لم تتوقف أبداً . فبدأت عام ١٨٠٤ بأول خطاب كتبه إلى أخيه ، استمرت متتالية حتى توفي عام ١٨٦٣ .

وتكشف حياة ديلاكروا من خلال هذه الوريقات المكتوبة تلقائياً . . فهي تعكس انفعالاته ، وتحركاته ، وطموحه « وأحزانه ، وبساطته المتواضعة ، وفهمه في العمل ، وبخاصة حبه العميق لفن التصوير . وتعكسها بحبوية مهما حاول الاحتفاظ بصرامته . فقد كان مولعاً بكل مجالات التجارب الإنسانية . ومجال المراسلات يكشف فيه الإنسان عن نفسه بالرغم عنه .

وما نستشفه من مراسلاته : مرحلة شباب صعبة ، حرجة وحزينة ، وحياة مملوءة بالأعمال والسعادة والأحزان . ومرحلة شيخوخة مليئة بالحنين والسخرية تعصرها مرارة عدم توافق الواقع من الأحلام . .

وإذا كان ديلاكروا كثير التردد لعبارة « الأسلوب هو الإنسان » ، فقد كان خير من طبقها في حياته . إذ أن تتبع أسلوبه عن كثب يظهر مختلف حالاته النفسية . فهو أسلوب شديد التنوع « ويحتوى على نفس القدر من المتناقضات التي يحتوى عليها ديلاكروا . ومنذ أولى خطابات ، نرى أن العاطفة سباقة لديه على العقل « وأن حماسه الشديد يكاد يلامس السذاجة أحياناً . ويعد أول خطاب كتبه لأخيه ، وهو في السادسة ، من أوضح الأمثلة ، حيث يقول :

« عزيزى هنرى .

« إننى أحبك من كل قلبي . . وأفكر فيك في كل لحظة . . أريد رؤيتك لأربت عليك . . عد سريعاً لتسعدنا جميعاً » .

وقد احتفظ ديلاكروا دائماً بوضوح التعبير ، وبقدرته على قول الأشياء مباشرة وببساطة . لكن ذلك لم يمنعه من القلق في بعض الأحيان مما يعترى جملة من تعقيدات في التركيب . ففي خطابات كذا في كل شيء في حياته ، يراقب نفسه باستمرار . فكان يلاحظ أن أسلوبه ليس أدبياً بالقدر الذي يتمناه ، وأنه تشوبه موجة الحذلقة التي تثير أحزانه . . فقد كان يخشى ألا يكون طبيعياً .

وهنا يقترب ديلاكروا من الكاتب سينانكور (Senancour) عندما كان

يتساءل عن أى الأساليب يتخذ ؟ ثم يقرر : « لآأسلوب . سأكتب كما أتحدث دون أن أفكر فى ذلك . وإلا لما كتبت أبداً » . وسرعان ما يتخذ ديلا كروا نفس القرار ، فيقول : « إننى أميل دائماً إلى كتابة كل ما يمر بذهنى ، كما لو أننى أتكلم » .

ويترك ديلا كروا نفسه على سجيتها . .

فلاحظ أولاً نفس الانطلاق والحماس ، ونفس العنف الذى ينصارع فى نفسه ، بل نفس المبالغة الخيالية فى التعبير . كأن يقول : « وأخيراً . . ماذا أقول لك ؟ كنت غاضباً إلى درجة أنه لو كان تحت تصرفى رعد العاصفة لحطمت به البيت » .

كما كان شديد التأثر بالأسلوب الأدبى للقرن السابق له . لذلك كان يتدخل مباشرة فيما يكتب ، بتعليقات صغيرة ، تزيد من حيوية وطبيعة كتاباته . مثال : « أنفى يتساقط » ، أو « أكتب إليك وأنا جالس فى أحضان وسائد المقعد الوثير » ، أو عندما كان يكتب من إحدى غرف الدير الذى يتام فيه ، وعن الغموض الذى يحيط به ، أيام إقامته بمقاطعة فالمرنت : « حاذر يا صديقى . . إن الكلام الآن بدأ يأخذ شكل الروايات . . » ثم يضيف بعد بضعة أسطر : « إننى أراك ترنح من هنا » .

ومع بداية دراساته المنتظمة ، بدأت شكواه بسبب ضيق الوقت . فقد كان يخيل إليه فيما مضى أن الأشهر تتوالى بهدوء ، وتأخذ مكانها على التوالى دون أن نصيبه بالدوار . أما فى تلك الفترة فلم يعد يرى فى الصيف إلا الشتاء التالى ، ولا يرى فى الشتاء إلا قدوم الصيف . لكن ذلك لم يمنع تدفق مشاعره نحو أصدقائه . فهم الأشخاص الوحيدون الذين يتجاوب معهم إنسانياً—ولاسيما أن والدته قد توفيت ، وشقيقته كانت جافة الطبع ، وأشفاعه كانوا غارقين فى مشاغل الحياة . ويبدى مدى تعلقه بأصدقائه بتعبيرات مختلفة ، منها ما كان يردده إلى صديقه برييه (Pierret) قائلاً : « ارسل لى خطاباً آخر وامض ليلتك محاولاً أن تجعله طويلاً . . طويلاً . . واذهب إلى محل الورق واطلب من صاحبه أن يصنع لك ورقاً نحيفاً خفيفاً لتضع مزيداً من الصفحات فى خطابك » ، أو : « ستكون سعادتى أكبر لو ضيقت السطور

أكثر مما فعلت أنا ، وأن تقول لى وتقول عالماً من الأشياء من قلبك . .
ومع مثل هذا الاندفاع العاطفى والتلقائى ، كان ديلاكروا يسقط أحياناً
على بعض التعبيرات الدارجة ، مثال : « هناك نهاية لكل شيء » ، إلخ لكن
الذى كان يعجبه آنذاك هو اللعب الساذج أو المدرسى بالألفاظ . .

وبرغم اتساع معرفته باللغة الفرنسية ومقدراتها وجيلها ، كانت رغبته النهمه فى
التعبير أوسع من معرفته هذه ؛ لذلك كان يلجأ إلى كل اللغات التى يعرفها ليعبر
تلفائياً كما تأتيه الأفكار ، وكأنه لا يريد قطعها . فكم من جملة كتبها فى خطاباتهِ
بالملايينية والإيطالية والإنجليزية . وإذا كان هذا الخلط فى اللغات يرجع أحياناً إلى
الموضوع الذى يتحدث عنه ، فإن المكان أو الأحداث أيضاً كان لها تأثيرها على أسلوبه .
فعندما كان يصف فترة الحجر الصحى التى أمضاها فى بلدة طولون وهو عائد
من المغرب ، كتب لصديقه بييريه (Pierret) يقول : « وهناك المنظر الرائع الممتد
أمامى للمدافن التى تتسع لدفن كل من يموتون من الملل أو من الطاعون . . وقطعة
الأثاث الوحيدة التى تحتل الصدارة هى مائدة من الحجر لتشريح المتوفين » .

أو عندما كتب لجورج صاند (G. Sand) فى أثناء ثورة ١٨٤٨ : « كم من
أحداث مضت فى أيام قليلة ! . . لقد أخذت من الوقت لئرد على أحسن وأحن
خطاب أكثر مما أخذوا لقلب نظام الحكم ! »

أو عندما كتب لمدام دى فورجييه (de Forget) قائلاً : « إذا أمكننى الإفلات
من هنا فسأرحل قريباً وأصل إليك كالقذيفة . . »

ومع الوقت أصبح أسلوب ديلاكروا - المحب للكمال - يميل إلى الفصاحة ،
وتظهر فيه الأبحاث اللغوية ، تلك الأبحاث التى كانت تدفعه إلى الرجوع إلى أصول
الكلمة وإلى متابعة تطورها المعاصر .

واليوميات مليئة بمثل هذه الملاحظات الصغيرة والأبحاث اللغوية التى لم يكف
عن تدوينها . وعلى الرغم من أن اليوميات تحتوى على نفس النبضات التى فى
المراسلات ، فإن لها أسلوبها المميز عامة . فهى تتميز بالأسلوب المحدد ،
التلغرافى ، الذى يبدو وكأنه استكتش من الطبيعة . . فكم من شخصيات
وصفها شكلاً وموضوعاً فى بضع كلمات ، وكم من منظر ما زال يحتفظ بذبذباته

الصامته في أثناء الليل الذي يصفه .

ونفس هذا الأسلوب الذي يبدو وكأنه كتب لمجرد التذكرة ، يستخدمه أحياناً فيما يقوم به من نقد فني . فعندما يتحدث عن إحدى لوحات كوربيه (Courbet) مثلاً ، يقول : « النول ، المغزل ، رافع . الرداء ، المقعد ، ثقبيلان وبلاحيوية » .

وقد طغى حبه الواسع وتعلقه بالإنسانية إلى درجة جعلته يصف الأشياء الجامدة بصفات الإنسان ، ولا سيما فن التصوير . فإذا كانت باريس « تعرق وتبكي » في يومياته ، فإن الألوان قد حظيت بأوصاف أكثر إنسانية ، مثال « الأصفر الجذاب أو الساحر » ، و « البني الجميل » ، و « الأخضر الحيوي الساخن » ، و « الأبيض الحزين » . .

أما الطابع الملفت للنظر في أسلوب اليوميات ، فهو تنوع الأشكال المختلفة المستخدمة . فأحياناً يتحدث ديلاكروا إلى نفسه وكأنه شخصان ، أحدهما أكبر من الثاني . كقوله : « عندما تكتشف أحد عبوبك ، فاجمع شجاعتك واختصر طريقك لتصلح هذا العيب بدلا من أن تخفيه » .

وهذا الأسلوب أكثر استخداماً في الجزء الأول من اليوميات . وأحياناً أخرى يعطى الإحساس بأنه يتحدث بصوت عال ، متساءلاً : « أين اللوحة الصغيرة التي رسمتها من الطبيعة ؟ أعتقد أنني سلمتها إلى النجار ليَشدها من جديد . . »

ولم يصب أسلوبه نوعاً من الفخامة إلا عندما راح يفكر في الأجيال القادمة « وفي الأعمال التي يود كتابتها . فبدأ يستخدم صيغة الجمع « نحن » . . إلى جانب بعض الاصطلاحات الطنانة أو الشديدة الفصاحة .

بقي أجمل جانب في أسلوب هذه اليوميات ، الذي لم يظهر إلا متأخراً « ذلك هو أسلوب الوصف التأثيري ، مما أكسبه شيئاً من الاستمرار في المكان والزمان . . . مثال : « إنني أستمع في هذه اللحظات بالذات بلذّة رائعة . . فأنا في حديقة ابن عمي ، أستمع إلى أجراس تسعلني ، وأشعر بأن جزءاً من السعادة التي تعتريني وأنا أسمعها يرجع إلى أنها تذكرني بأجراس بلجيكا . . إن هذا الاستمتاع يتكون إذن في نفس الوقت ، من الوضع الذي أنا فيه ومما أتذكره » .

وبخلاف كل ما تحتوى عليه البومبات من أفكار وأجنة لأعمال لم تتم ، فإنها تحتوى على عمل آخر ، مهياً لأن ينفذ منها . . ولعل ديلاكروا لم يدرك وجوده : ذلك هو أفكاره ، وأقواله الماثورة وحكمه . .

وليس من المبالغة في شيء أن يوضع هذا الفنان المتأجج الذكاء ، الحصب الإنتاج ، في مستوى متقارب من بسكال (Pascal) ولابروير (La Bruyère) أو لاروشفوكو (La Rochefoucauld) . . إذ أن هذه الأفكار والأقوال التي كتبها ديلاكروا ، الذي لم تكن الكتابة مهنته ، والذي أمضى حياته في التصوير أكثر مما في الكتابة ، تبهز بدقمتها وعمقها . والأضواء المنبعثة من هذه الومضات تضيء بعض نموذجات تلك النفس التي اكتسبت تجاربها خلال عبقسية . . ومن هذه الأقوال :

■ الخيالات التي أخلقها بتصورى هي أكثر الأشياء واقعية بالنسبة لى ، أما الباقي فهي رمال متحركة .

- إننى دائماً سعيد أو تعس حتى النهاية .
- دائماً كنت أرى الزمن شديد الطول .
- من المؤسف أن الخبرة لاتأتى إلا عندما تزدى القوة !
- الذكاء يظل أرضاً بوراً عند معظم الرجال . .
- أغلبية البشر تتكون من إتهساء محرومين من أساسيات الحياة .
- العظماء يجددون عادة .

■ الشباب يتطلع إلى كل شيء أمامه . . ذلك هو السبب في أنه دائم القلق والبلبل .

- الحقراء لهم إجابة عن كل شيء : لا يندهشون لأى شيء .
- لاتعمل إلا ما يجب عمله .
- تجلد إزاء انطباعتك الأول ، وحافظ على رباطة جأشك .
- إذا واليت الاعتناء بذهنك فلا بد له من أن ينجلى ذات يوم . .
- الصراحة وعدم المواربة هي احترام الإنسان لنفسه .
- اعمل لكى لاتألم . .



رأس قط
(ألوان مائية) متحف اللوفر



حصان فزع من العاصفة (١٨٢٤) بودابست . متحف الفنون الجميلة

- تعود تنظيم الأفكار هو الطريق الوحيد إلى السعادة .
- إن وجود اهتمام واحد وثابت في الحياة كفيلاً بتنظيم باقي الحياة : إذ أن كل شيء يدور حول ذلك الاهتمام .
- إننا نصاب بالفزع عندما نرى كتلة الجهل والغباء التي تتسلط على سطح الكرة الأرضية . .
- الطبيعة غريبة . . فهي دائمة التشابه ومبهمة إلى الأبد .
- العاطفة تصنع المعجزات .
- السرف في عدم الشعور بالملل هو أن تكون لديك أفكار تشغلك .
- بلا جرأة ، وبجرأة متطرفة ، لا يوجد جمال .
- لا بد من عزيمة شديدة الجرأة لكي يجرؤ الإنسان أن يكون هو نفسه .
- الجمال لا يمكن وزنه بالموازين . .
- لا توجد قواعد للعقول الخلاقة : إنها لأولئك الذين ليس لديهم سوى الخفة التي يتعلمونها .
- لا يمكننا الإعجاب بشيء دون أن نشعر بالندم .
- كل شيء بمضي . . ونحن أيضاً . .
- الحقيقة هي أجمل وأندر ما في الوجود . .
- سر السعادة ليس في امتلاك الأشياء وإنما في الاستمتاع بها .
- الفلسفة الحقيقية يجب أن تنأخص في الاستمتاع بكل شيء .
- الخير في غاية البساطة . .
- لا أعتقد في ذلك المخلوق الصغير المسمى «روح» والذي يمنحونا إياه .
- الله موجود فينا . .

* * *

كتب كلود روجيه ماركس (Claude Roger - Marx)
يقول : « إذا كان كل فنان عظيم يقلق ، فذلك
لأنه يصعب وضعه في خاتمة ما ، كما أنه غير قابل
للقياس بغيره ، لأنه ملهم ويختار من الله ، وفريد في الوجود . »
أوجين ديلاكروا

ناقد : تأثري

ومتحيز . .

وليس في الواقع بين هؤلاء العظماء من هو أصعب في تقييمه وفي تحليل مكانته كناقداً مثل ديلاكروا ، إذ أن أحكامه متنوعة مثل الألوان التي يستخدمها . ونقده سواء في الأدب أو في الموسيقى أو التصوير بعد مناهة من التأملات . . لكنها ليست مناهات معقدة ، إنما يقودها القلب والعقل معاً . .

وينتمي ديلاكروا أساساً إلى النقاد التأثيريين ، نظراً لأنه كان ضد أية قواعد أو مناهج تفيد انطلاقته . فكان يكتب بتدوين ذلك اللقاء الفوري والساذج الذي يتم بينه وبين العمل الذي يقرؤه أو يسمعه أو يراه . . مسجلاً انطباعاته الذاتية بطريقة واضحة وبسيطة ، وإن أدت إلى تناقضه مع ما سبق أن قاله . ومن هنا يمكن التقريب بينه وبين مونتاني (Montaigne) ، الذي كتب يقول في الفصل الخاص بالكتب إنه « غير قادر على اتباع منهج محدد ، وإنه لن يكتب سوى الانطباعات التي تركها الكتب في نفسه » . كما يمكن التقريب بين ديلاكروا وأندريه جيد (André Gide) — الذي جاء من بعده بأعوام طويلة — والذي لم يكن يجد في الكتب إلا حجة ليعبر من خلالها عن أفكاره الشخصية .

ولم يتبع ديلاكروا أي توجيه آخر سوى مشاعره الشخصية ، دون أن يشك لحظة في أنه من الممكن أن يخطئ : لأنه يثق في صواب رأيه . ومن هنا يمكن اعتباره أوضح نموذج للنقاد وفقاً لتعريف شارل موراس Charles Maurras . كما يمكن تقريبه من فولتير (Voltaire) ، الذي كان دور النقد عنده عبارة عن استكشاف ونشر ومساندة . ومهما كانت أوجه الشبه متعددة بين ديلاكروا وبعض الأدباء أو المفكرين ، فإن أوضح تقارب كان بينه وبين بودلير (Baudelaire) . فقد كان يرى أن أفضل أنواع النقد هو النقد الحيوي التلقائي ، وليس النقد البارد المحسوب ، الذي يزعم شرح كل شيء بلا غضب وبلاحب ، متجرداً بكل بساطة من أي نوع من الحرارة . وكان ديلاكروا ينساق منذ شبابه في النقد المنحيز الحيوي والمهادف ، أي النقد من وجهة نظر متعصبة — لكن بهدف فتح مزيد من الآفاق . . ولم يكن يعني أنه دائم الصواب . .

ويعتمد نقد ديلاكروا — عادة — على فتح مزيد من الآفاق ، وإن أدى ذلك إلى صراعه الدائم مع الناس . فقد كان يرى أنه من الطبيعي أن ينتقد الناس

ما لا يحبونه أو ما يحبون . على أن يكون النقد منطقياً دائماً ومدفوعاً بالكراهية أو بالحب . وبخلاف بعض الاستثناءات ، كثيراً ما سوغ تأييده أو هجمومه . غير أن هذه الاستثناءات تكشف عن موقفه الحقيقي من الأنداد ومن المجتمع . .

وفي مجال الأدب كما في أى مجال فنى آخر ، كان يعلق أهمية كبرى على تضافر كل العناصر ، لكى يصل العمل إلى نوع من الوحدة والقوة المباشرة التأثير . ونظراً لميله الشديد إلى الأدباء الكلاسيكيين كان يتلوق أعمال معاصريه بشىء من التعصب ، غير أن هذا المبل لم يكن السبب الوحيد ، فكان يبحث دون جدوى عن بساطة التعبير ، لكنه لا يجد من حوله سوى استرسال فى الوصف وفى التفاصيل . لذلك كتب يقول : « إن الاسترسال فى عملية الوصف المنتشرة فى الأعمال المعاصرة هى علامة عقم : فمما لاشك فيه أن وصف الثياب وخارج الأشياء أسهل كثيراً من المتابعة الدقيقة لتطور الشخصيات ومن تصوير العواطف الدفينة » .

فهذه الطريقة المتبعة فى وصف كل شىء ، لا تترك مجالاً مفتوحاً للقارئ لكى يتوغل فى العمل الفنى وفى المساهمة فى تكوينه . فهى لاتسىء إلى العمل نفسه فحسب ، وإنما تسيء إلى تطالع القارئ ونحواله . لذلك كان ديلاكروا يدين التصوير المنمنم للشخصيات التى لاتصور نفسها بأفعالها . مما دفعه إلى كتابة : « أن هذا الخلط الذى تدفعه الفنون إلى أقصى حد بين الحقيقة المتطرفة والمشاعر والطباع والمواقف ، يعطى نماذج خاطئة . لأنه لا يوجد أسخف وأشد خطأ من الشخصيات المنمنمة المكونة من كلمة واحدة » .

ومع ذلك كان يعطى من أدائهم حقهم فى بعض الأحيان . فهو يعترف بأن هناك فقرات جيدة فى الأعمال التى سبق له الحكم عليها . فرواية « أورسول ميرويه لدوماس (Dumas) » بها جوانب كثيرة صادقة . و « يوميات بالسمو » لبلزاك (Balzac) « تعطيك أحياناً الرغبة فى أن تقذف بها من النافذة ، وأحياناً أخرى يجذبك الفضول طوال ليلة بأكملها . . فتجذبك فقرات لاتملك إلا الإعجاب بحيويتها ، وبذلك الخيال الذى تحتوى عليه ، والذى يدفعك إلى تقدير مؤلفها » . أما عن جورج صاند (G. Sand) فقد كتب يقول : « إن لديها موهبة كبيرة بلا شك . لكنها لاتدرك ما هو أفضل الأشكال بالنسبة لها — شأنها فى ذلك شأن معظم الأدباء . .

هل أنا أقسو عليها ؟ . . . إننى أحبها ، لكن ذلك لا يمنعنى من القول بأن أعمالها لن تخلد مع الزمن ، إذ ينقصها الذوق السليم . »

وكثيراً ما اعتمد ديلاكروا فى نقده على مقارنة الأدباء بعضهم ببعض أو بالقدماء — عاملاً بنظريته القائلة بأن كل شئ نسبى . فيقول مثلاً : « إذا قارنا دوماس (Dumas) بفرون (Véron) ، فإنه يبدو رجلاً عظيماً . ولا أشك فى أن ذلك هو رأيه أيضاً . لكن ، ما هى قيمة دوماس وكل ما يكتبه اليوم بمقارنته مع عبقرى مثل فولتير (Voltaire) ؟ » .

ومثلبا كان ديلاكروا ضد كل ما يسميه الحشو والثثرة والتطويل شكلاً وموضوعاً ، بلا أى رابط أو أى نظام وبلا تحفظ ودون مراعاة لإحساس القارئ ، كان أيضاً يعلق أهمية كبرى على الدفعة الأولى والفكرة الأساسية . أى على ذلك الجنين الذى يبدو أنه يحتوى على الجزء الإلهى فى العمل ، وعلى الإحساس الأول وعلى الوحدة الإجمالية فى العمل . ذلك لأن أهم هدف للعمل الفنى هو ما يعبر عنه فى تكامله .

بقى تحديد موقفه الحقيقى من معاصريه . فإذا كان قد استطاع ببصيرته الواعية أن يدرك أهمية ستندال (Stendhal) فى الوقت الذى كان مجهولاً فيه ، فإن ذلك ليس إلا نقطة أخرى إلى جانبه . لكن ما هو الدافع الدفين وراء عدم الموافقة — لكنى لا نقول « وراء الكراهية » التى يكتبها لمعظم معاصريه ، وبخاصة الكبار منهم ؟ لنترك جدلاً كلا من دوماس وجورج صاند ولامرتين (Lamartine) . . . ولكن ماذا عن بلزاك وفكتور هيغو ؟ هل كان ستندال هو الشخص الوحيد الذى يتجاوب معه ؟ هل يرجع هذا الموقف إلى الدور السياسى الذى يلعبه كل من بلزاك وهيغو ؟ ذلك الدور الذى رفض ديلاكروا أن يعيشه . غير مقتنع بأن الفنان يمكنه الاحتفاظ بمجالاته الخلاقية فى نفس الوقت الذى يهتم فيه بحياة عامة الشعب مما دفعه إلى أن يطلق عليهم بكل سخرية « المصلحون الأدعياء » ؟ أم أن موقفه هذا يرجع إلى ما رآه عن حق من أنهم مدفوعون إلى الكتابة بمبلغ كذا للصفحة ، وأنهم بذلك يطبعون النقاد بالمجلدات التى يكومونها ؟ أم ترى كان يضع عمله الأدبى — الذى لم يكتبه — كمثل أعلى ، وإذا لم يجد أى تجاوب بين ما يقرؤه للآخرين وما فى مخيلته راح يدين ويرفض ؟

ومهما كانت أعماله الفنية وحياته لا تزال نصف مبهم ، إذ يقف بعضها في النور والبعض الآخر في الظلام ، فإنه من الواضح أن موقفه هذا — مهما احتوى من متناقضات أو موارد — كان مدفوعاً مما عاناه هو من إخفاق في المشاركة في أحداث عصره السياسية، ومن رفضه المحدد للثورة ولكل ما تقوم به من إنجازات ..

وفي الموسيقى كما في الأدب ، كان نقاد ديلاكروا مدفوعاً بالتحيز الشديد والوضوح . وعملاً بما كان يؤمن به من أن سر المهنة لا يتضح للشخص إلا من خلال الممارسة المستمرة ، كان كثير القراءة ، وكثير الاستماع إلى الموسيقى ، إلى جانب دوامه على الرسم والتصوير . فكان يحضر معظم الحفلات الموسيقية في عصره ، ولم يكن يحضرها وهو جالس في اللوج مع عليّة القوم ، وإنما كان يجلس في الصالة ويجوار المؤلف إذا كان موجوداً .

ولم يخف تفضيله لموسيقى موزار (Mozart) — الذي كان يدافع عنه بشراسة ، ولا إعجابه الشديد بشخص وبموسيقى بجايني (Paganini) وبمهارته التي تعد تعجيزاً لكل العازفين المهرة . كما كانت صداقته لشوبان (Chopin) بلا حدود . فكان نقده هؤلاء تأييداً مستمراً وقلقاً له ما يسوغه . وكم من مرة تولى الدفاع عنهم ، وكشف عن مقدرتهم ومكانتهم للناس . ولا أحد ينكر أن ديلاكروا كان سباقاً في اعترافه بقيمة شوبان مثلما كان سباقاً في اعترافه بقيمة ستندال (Stendhal) ، وأنه قد سبق الأجيال التالية بحكمه وبكشفه عن مكانتهما التي احتلها في التاريخ .

وتحتوي اليوميات على الكثير من المقارنات والتعليقات واثأملات التي يبين بعضها أن صحته هي التي كانت الدافع الأول فيما كتبه . ومنها : « ذهبت مساء إلى أوبرا « لوكراتشيا بورجيا » (Lucrecia Borgia) تسليت من البداية حتى النهاية أكثر من تلك الليلة حينما شاهدت أوبرا « تشرننتولا » (Cenerentola) . إن الموسيقى والممثلين والديكور والملايس قد لفتت نظري . فأنصفت مؤلفها دونيزيتي (Donizetti) هذا السماء . وكأنني أتصرف مثل كل البشر عندما لا يعرفون بقيمة الفنان إلا بعد وفاته . فكلهم غير منصف للمواهب المعاصرة . »

وبعد شهر كتب يقول : « في ذلك المساء أنصفت دونيزتي عندما شاهدت « لوكرتشيا » ، وندمت على قسوتي تجاهه . أما اليوم فقد بدا لي أنه كان مجرد طنين غير مفيد . وذلك بسبب تعبي ومرضى يومذاك . إذ أنه لا الموضوع ولا العواطف — فيما عدا القطعة الحماسية « جديرة باللكر » ، إن الحليات تحتل مكان الصدارة في هذه الموسيقى . . . لأنني أسميها موسيقى حسية فقط . وقد كتبت بحساب لجرد مداعبة الآذان » .

وإذا كان ديلاكروا قد غير رأيه وناقض فكره في فترة شهر واحد ، فإن هذه مسألة ذوق وظرف — إن أردنا ! لكن مايلفت النظر في هذا النقد هي تلك الجملة التي يقول فيها حرفاً : « إنهم دائماً غير منصفين للمواهب المعاصرة » ! وهنا يصعب منع التقريب بين هذا القول وبين موقفه بالنسبة لبرليوز (Berlioz) . فهو موقف غير قائم على التحفظ والكراهية فحسب ، وإنما قد بلغ حد السباب . وهذا العداء يثير عدة تساؤلات — ولا سيما أنه صادر من ذلك الإنسان الذي ظل طوال حياته يطالب كل الفنانين بالجرأة في التعبير ، بل يدفعهم إلى هذه الجرأة ، ويطلب من كل واحد منهم أن يضيف نفسه إلى النفوس التي سبقته، وأن يظهر كل ما هو جديد فيما لم يروه . . .

فهل ترجع مثل هذه الكراهية إلى أن برليوز قد أدار ظهره للقواعد التقليدية؟ وديلاكروا نفسه ، ما الذي فعله مع القواعد الكلاسيكية والتكوين الهرمي وكل ما هو تقليدي في فن التصوير ؟

هل يجوز القول بأنه كان يستبيع لنفسه ما لا يستبيحه الآخرون ؟

هل تمكن الإشارة إلى نوع من المنافسة بين مؤلف موسيقى « إدانة فاوست » ومصور « فاوست » في تلك اللايتوغرافيات المملوءة بالحياة ؟ ولا تعد مسرحية « فاوست » هي العمل الوحيد الذي استوحاه كل منهما . فقد نال برليوز جائزة روما الكبرى عن مقطوعته الموسيقية المسماة « أغنية سردنابال » . وذلك في الوقت الذي تعرض فيه ديلاكروا إلى النقد والسخرية على اللوحة التي صورها عن نفس الموضوع . . .

وإذا ما كانت المنافسة — إن وجدت — هي السبب ، فإنه يمكن إضافة أن

برليوز لم يكن محددًا في مجال الموسيقى فحسب ، وإنما كان يمد اتساع مجال تعبيره إلى الأدب أيضاً ، إذ كان يعد من الأدباء الشديدي السخرية والمرح . وقد قام بتحرير « باب الموسيقى » مدة طويلة في جريدة « جورنال دي ديبا » .

أو أن هذه الكراهية ترجع إلى اختلاف آرائهما السياسية ؟

لعل هذا هو الأرجح أيضاً فقد كان برليوز مؤيداً للثورة والحركات التقدمية ، وقام بتأليف سمفونية اسمها « السمفونية الجنائزية والمنتصرة لثورة ١٨٤٠ » . ويظهر ديلاكروا طوال اليوميات تعلقاً عميقاً بالموسيقى . فكان يتتبع عن كثب تطور الآلات . بل راح يتسنى ذلك اليوم الذي تصل فيه الموسيقى إلى تقليد أصوات الطبيعة والعواطف . ومن المعروف في تاريخ الموسيقى أن التعبير عن العاصفة موجود في « السمفونية الخيالية » لبرليوز (Berlioz) . وهذه العاصفة فريدة في مكانتها — بخلاف أي تصوير موسيقي آخر . ومع ذلك يدين ديلاكروا هذه السمفونية كما يدين باقي موسيقى برليوز . وفي الواقع ، لم يكن برليوز « يخطط أكوردين » ثم يملأ الفراغ بينهما ببضع نوت . كما كتب عنه ديلاكروا .

وأيضاً ما كان الأمر . فمن الواضح أن ديلاكروا كان غير منصف في حكمه على برليوز ، مثلما كان غير منصف في حكمه على الآخرين من أنداده الحقيقيين .

وبما بلغت النظر أن ديلاكروا كان شديد الدقة في أحكامه على الفنانين التشكيليين . ولعل أحكامه في هذا المجال هي أكثر الأحكام صواباً . وذلك لايعنى أنه لم يغير آراءه في الفن أو أنه لم يكن لديه تحيزات شديدة . ففي فن التصوير كما في باقي الفنون ، كان لكاتب اليوميات من يفضلهم ومن يدينهم . لكن مع فارق واحد ، هو أنه كان أكثر نحرماً في نفسه تجاه من يحكم عليهم ، وإن ظل محتفظاً بسخريته .

وليس من المبالغة القول إن حكمه إجمالاً على من اختارهم من الفنانين المصورين هو نفس حكم التاريخ — وإن كان من بعده — فهو اختيار لتلك الصفوة من الفنانين الذين يكونون مجمع الخالقين . . ولا أوضح في ذلك مما كتبه عن سيد الظلال والنور : « ربما اكتشفوا فيما بعد أن رامبرانت (Rembrandt)

هو أعظم وأكثر تنوعاً في التلوين من روفائيل (Raphael) . . ! . إنني أكتب هذا الذي سيفزع كل رجال المدارس . وبرغم أنهم يفضلون مبالغته في العظمة ، يمكنني التأكيد — دون أن يرميني الناس بالحجارة — أن المولاندي العظيم كان مصوراً تلقائياً أكثر من تلميذ بيروجانو (Pérugin) المجتهد . . .

ولا ينبغي دبلأكروا رأيه هذا برغم الإعجاب الشديد الذي يكنه لروفائيل . . . ولم يكن نقده يكشف عن هؤلاء المصورين الذين يحددون معالم التطور الفني كالمنارات ، أو يقرنهم ، وإنما يكشف عن أي عبقرى مهما كان مستواه . وذلك في المجال الذي كان من الممكن له أن يفصح فيه عن أنانيته — إن كانت هناك أية أنانية . فهو يتحدث عن أشخاص في نفس مجاله ، ومن الطبيعي أن تكون هناك منافسة وتسابق . وعندما كان دبلأكروا ينتقد من جعلت منه الجماهير نده في الفن ، يشير إلى عيوبه كما يشير إلى محاسنه . ولا يوجد أدل مما كتبه عن آنجر (Ingres) عام ١٨٤١ ، ولم ينشر ، إلا في جريدة « الطان » عام ١٨٧١ « يجب أن أتحدث عن العمل وأنسى الشخص نفسه ، إنني أعرف جيداً أن السيد آنجر Ingres يتهمني بأنني مغرور وتافه ، وأنه يطرد تلاميذه إذا ما عرف أن لديهم أي ميل للألوان . لكنني لأريد أن أعرف عنه شيئاً عندما أتحدث عن لوحاته . . إن الأب آنجر قد عمل قدر استطاعته لكي يكون ملوناً . لكنه يخلط التلوين مع اللون . هل لاحظت أن في لوحة « ستراتونيس » (Stratonice) نوعاً من البذخ اللوني المتصنع ، الشديد البريق ، وأنه مع ذلك لا يعطى أي إحساس باللون ؟! إنها تلمع كالمرآة . وفي وسع الواحد منا أن ينظر فيها ليحلق ذقنه ! . . . وبرغم كل الألوان المستخدمة فإن الأرضية أفلتت ولم يكن بحاجة إلى ملايين الخطوط الصغيرة . ومع ذلك حاول نشر بعض الأضواء . . فوضع أضواء الشمس حيث كان يجب أن توضع ، بدقة ، وإني لوائق من أنه سعيد بذلك ! . . إنه يعتقد أن الضوء قد خلق ليجمع ، ولا يعرف أنه موجود ليضفي الحيوية . لقد درس بعناية فائقة أقل انعكاسات الضوء على الرخام ، والحليات المذهبة ، والأقمشة . ولم ينس إلا شيئاً واحداً : الانعكاسات . نعم . . الانعكاسات . فهو لم يسمع عنها من قبل . ولا يدرك أن كل شيء في الطبيعة ليس سوى انعكاسات ، وأن

اللون ليس سوى تبادل الانعكاسات . كما أن لوحته ليس بها أى شمس أو ضوء أو هواء . فلا يبرز أى عنصر فى هذه اللوحة الجميلة ، الغريبة الفاهة . لقد اهتم بأن يكسو موضوعه بالألوان كما يكسو الطاهى الحلوى المخبوزة جيداً بالأصباغ . فقد لون الوسادة بالأحمر . ووضع قليلاً من الأخضر هنا ، ومن الأزرق هناك . ثم أحمر قان هنا ، وبنفسجى فى غاية النضارة ، بجواره أزرق سماوى .. إنه ممكن من علم ترتيب الثياب . لكن الألوان التى تشوبها خضرة الموت ، الداكنة ، التى تعلم أحد جدران رمبرانت (Rembrandt) هى أكثر ثراء من هذا الاستعراض للألوان الغامقة التى تظل منعكسة ، وباردة ، وصارخة .. لاحظ أن الصارخ دائماً بارد ! .. إنهم يعتقدون (أنداد آجر) أنهم قد ألفوا أو على الأقل اكتشفوا الخط . أى يعتقدون أنهم يتسلكون خط التحديد الخارجى لكن خط التحديد الخارجى . يهزأ منهم ويوليهم ظهره .. انظر إلى أحد أطفال روبنز (Rubens) . إنك تشعر بأنه عبارة عن قوس قزح متدمج فى انعكاسه على سطح الجلد وهو يضيئه ويتخلله ، مضيقاً عليه نضارة وبروزاً وحيوية ونبضاً .. كأن الحياة تنبثق من اللوحة . . إن أتباع آجر حاولوا تغيير الطبيعة . فجعلوا من الإنسان لوحاً من الإردواز المقصوص . ولكى لا يشك أحد فيما عملوه ، هناك من لم يعد يعمل سوى ظلال صينية ، مفلطحة الألوان ، على خلفيات من الذهب . إننى أعترف بأن هذه وسيلة لتبسيط الفن . لكن . . كانت هناك وسيلة أضمن ، هى ألا يقربوا الفن بتاناً ! » .

لا يمكن إغفال الجانب النهكى أو الساخر فى هذا المقال . ولا تعمقه الواضح فى تحليل اللوحة . فبخلاف تلك المهارة التكتيكية البراقة ، كل مآبى الحياة ورجفاتها تنقص أعمال آجر . . ولا يوجد أهم من هذه العناصر بالنسبة لديلاكروا . . تلك العناصر التى تحتوى على الحياة وتمثلها ، كالشمس والتراب والضوء والهواء والحرارة والنبضات والطمى . . أى كل ما ينبجم عن الحياة فى صراعها وحركتها . .

ومع انعزال ديلاكروا ، كان يبحث عن التجاوب مع ند حقيقى ، قدير بأن يوازنه . . عن أحد هؤلاء الجسر الأجرىاء ، الذى يجرو على التخلي عن كل القواعد ، لكى يأتى بجديد ، لكنه لم يجد مثياله . . فكل الذين كانوا يؤلفون سلالته الفنية قد زوتهم الأيام . . فقد توفى برودون (Prud'hon) عام ١٨٢٣ ،

واختطف الموت جريكو (Géricault) مبكراً عام ١٨٢٤ ، وانتحر جرو Gros عام ١٨٣٥ .

ودفعه شعوره بالوحدة في هذه المرتفعات إلى الرغبة في « أن يتحد مع أى شخص آخر » — على حد قوله ، لكن بحثه في عالم التصوير ظل بلا فائدة . . ولعل هذا أحد أسباب تعاطفه تجاه كل المصورين الآخرين . . فإحساسه اليقين بتفوقه ، وبتفوقه على الجميع — إذ كان شديد الإدراك لقيمتة الذاتية — جعله لا يشعر بأى قلق ، ويزن الأمور بوضوح .

أما فيكتور هيجو (V. Hugo) وبرليوز (Berlioz) فيمثلان ندين له ، فكلاهما قد تجرأ على هدم أساس التقليدات في مجاله ، وكلاهما قد أتى بجديد ، وليس من المبالغ فيه القول بأن كليهما احتل في الأدب والموسيقى المكانة التي احتلها هو في التصوير . وبصرف النظر عن موقفه السياسى ، أو الاجتماعى المحدد ، كان ديلاكروا يبحث عن يقارنه بنفسه في مجال الخلق التنى بأوسع معانيه . .

لكن ، هل يمكن اعتبار أن هذا هو السبب في أنه كرههم ؟ هل يمكن القول إن ديلاكروا كان مصاباً بالزجسية ، وإنه إذ كان يبحث عن صورته ، سارع بمسحها لكي لا تجذبه المياه إلى أعماقها ليظل وحيداً ؟

إذا ما استعرضنا دائرة أصدقائه ، وكل الذين كان يسمع لهم بالدخول في عالمه ، أو من اختارهم ، لانجد بينهم سوى نوع من التشابه . وغالباً ما يكون تشابهاً شكلياً أو منهجياً . لكن واحداً منهم لم يكن في وسعه أن يكون نداءً له في مجال الخلق — على الأقل في حياته .

فراح يبحث عن الوحدة كما يبحث القناص عن فريسته . . فأصبح ديلاكروا المتجول الوحدانى الخالد ، سواء في الحياة أو في الفن ، يرغب في أن يظل وحيداً حتى في مماته . . وذلك ما تؤكد وصيته : « ستكون مقبرتى في مدافن " بيرلاشير " (Père Lachaise) ، عند أعلى مرتفع بها ، بعيدة عن بقية القبور . . ولن توضع عليها أعلام أو تماثيل . سيكون نموذج مقبرتى من التراث القديم » مثل فينيول (Vignole) أو بالاديو (Palladio) وعليها نقوش في غاية البروز ، أى على عكس كل ما هو متبع اليوم في العمارة » .

ومحاولة الوصول إلى نتائج دقيقة محددة عن ديلاكروا كفنان ليست إلا محاولة إجمالية . . نظراً لكل ما لا يزال مجهولاً من أعماله ، ومع ذلك يمكن القول دون الوقوع في خطأ جسيم ، إنه كان بلورة الماضي وإشراقة المستقبل . فقد كان هدفه تحرير فن التصوير من القيود الاجتماعية والسياسية التي تكبله بها الدولة أو المذاهب الأكاديمية . وقد تمكن بفضل الهزة الضوئية التي اعترت أعماقه من الوصول إلى رؤية أكثر حيوية . فكان سباقاً في أسلوبه كما في رؤيته . إذ فتح الطريق على مصراعيه أمام التأثيرين ، وتنشأ بالأسلوب الذي استخدمه لوسيان كوتو (Lucien Clouteau) فيما بعد . وكانت المأساة الإنسانية وصراعها الخالد هما كل ما يهيم في الحياة ، وكل ما يرشد رؤيته الخلاقة .

وكانت الإنسانية هي التي تعنيه في مجال الكتابة أيضاً . فكانت رغبته في توصيل أفكاره وتجاربه إلى الآخرين تطارده بالبحاح . مما دفعه إلى ممارسة مختلف الأشكال الأدبية وهو مستمر في بحثه عن نفسه ويبحث في التجارب مع العالم من خلال كتاباته . وإذا لم يسعفه الوقت بتحقيق كل مشاريعه الأدبية ، فإن اليوميات تحتوي على هذه الأعمال التي لا تزال في دور الإنابات . .

أما في مجال النقد ، فكان ديلاكروا يحكم بتحيز . . وفي بحثه عن روح يتحد معها حيناً دفعته الحياة إلى مزيد من العزلة ، أصيب بالترجسية . مما دفعه إلى إدانة كل أنداده الحقيقيين ليظل فريداً . .

كان يبحث عن الوحدة ، فظل وحيداً . . حتى في مقبرته . .

الفصل الرابع

ديلاكروا رومانسيًا

منطلق : يقول بوييه (Boye) : « يبدو أن ديلاكروا هو الشخص الوحيد الذي خرج منتصراً من المعركة الرومانسية » .
تحقيق الذات
بلا حدود ..
وفي الواقع ، لم يستطع أى فنان آخر أن يهضم ويحول هذه الاتجاهات التى كانت تعبر القرن الماضى أفضل منه . ذلك لأنه توصل إلى خلق أسلوب جديد وذاتى قائم على التوحيد الإجمالى لكل العناصر .

وبنظرة خاطفة على بداية العصر الرومانسى « نرى أن » الموضحة « السائدة فيه هى أن يكون المرء باهتاً ، يميل إلى الزرقة والاخضرار ، وأقرب ما يكون إلى المومياء ، لأن ذلك يعطى مظهراً منحوساً ، شبيهاً ببايرون (Byron) أو بالأمير الشرقى التائه ، الذى تهشه العواطف والندم .

وكان ديلاكروا يتمتع طبيعياً بهذه المظاهر . ففي سنة ١٨٢٢ كان نموذجاً للنحافة المتناهية . وفي هذه السنة كتب إلى صديقه فليكس جيمارديه (Felix Guillemandet) التعليق التالى : « إذا قلت لك إننى باهت فسوف أثير دهشة هؤلاء القوم ، لأنهم يجدوننى أميل إلى الاخضرار . وذلك بالضبط هو الذى سيعفينى من أن أقول لك ما هو لوني حالياً ، لأننى لأجد بعد الباهت وال أخضر سوى الأخضر والباهت . أما بالنسبة لضعفى ، فالأمر يختلف . إذ أنى مصاب بضعف أكثر من باهت وأكثر من أخضر » .

وإلى جانب هذه الصحة المعتلة ، وذلك الجسم الضعيف ، النحيل كالهيكل ، كان ديلاكروا يتمتع بحيوية خرافية وبينهم غريب للمعرفة والتعبير . وإذا ما تحدث معه أحد عن الأخلاقيات والفلسفة وهدهد النفس آنذاك ، فإن مثل هذا الحديث كان يعنى محاولة إطفاء مبنى يلتهب بكوب من الماء .. وكثيراً ما كتب

لأصدقائه أنه « بحاجة إلى حلول عنيفة . . » . وهذه الحلول العنيفة عثر عليها في خضم المعركة الرومانسية . وكانت الرومانسية في صراع دائم . فلم يعترف بقوانينها ولم تستتب نهائياً في أى لحظة من اللحظات . « فهي لم تعرف سوى الصراع ضد عدو واحد ، هو : التراث الكلاسيكي الذي كفلت له مائة وخمسون عاماً من العمر سلطة دائمة الحيوية . » على حد قول الناقد الفرنسي فان تيجهم (Van Tieghem)

ولم يكن التعاون بين الفنانين والأدباء مطلوباً لمواجهة ذلك العدو ذي الدعامات المتينة الثابتة فحسب ، وإنما لمواجهة نموذج الفرد البورجوازي ، « ملك الساعة المتسلط ، الانتهازي ، النفعي ، المتعطش إلى النقود والجاهل » إذ أن كلمة بورجوازي في الأسلوب الرومانسي تعني الشخص الذي لاهبته له سوى قطعة النقود ، ولا هدف له سوى المحافظة على كيانه .

كما أصبحت النماذج الأكاديمية ، المعارة من اليونانيين والرومانيين غير كافية ، بل مستهلكة بالنسبة لذلك الجيل المتعطش إلى آفاق جديدة . فكان البحث عن وسيلة تعبير جديدة ، وعن أساليب مختلفة ، وخاصة عن منابع جديدة ، ضرورة تفرض نفسها بالحاج . وأصبح الفنان يقود معركة ذات شقين : محاربة الأكاديمية والطابع البورجوازي من جهة ، ومحاولة تحرير ذاته ودراسة كيانه الدفين والتعبير عنه من جهة أخرى . أى أن الرومانسية أصبحت تكمن في كيفية الإحساس وفي التعبير عن هذا الإحساس . وذلك هو ما دفع ديلاكروا إلى القول : « إذا كان المعنى بالرومانسية التعبير الحر عن مشاعري الذاتية وفنوري من وصفات الأكاديمية ، فأنا لست رومانسياً الآن فحسب وإنما كنت رومانسياً منذ الخامسة عشرة من عمري » .

غير أنه لم يكن يبحث عن نفسه في الآفاق الخيالية المبهمة ، وإنما من خلال هذه الأرض ومن خلال التجاوب المتبادل مع كل المظاهر المحددة . لذلك كان الفنان العظيم في نظره هو « من يمكنه استخراج حياة عصره المتناقضة وإيجاد جو من التجاوب الكامل بين أعماله وبين الأجواء المعاصرة » . وهذا هو ما يحدد الفارق الجوهرى بين الرومانسية المتباكية وبين رومانسية ديلاكروا . فقد انساق معظم

الفنانين في النحيب الداقى ، فاقدين أنفسهم مع مرض العصر . أما ديلاكروا — الذى لم يكن مجرداً من نفس هذه المشاعر — فقد رأى جذب تلك الكلمة القديمة اليائسة التى قالها لابرويير (La Bruyère) ذات يوم ، « إن كان شئ قد تم قوله ، وإننا أتينا متأخراً » .

فكان ديلاكروا يردد بين هذا الجمع المأساوى النحيب ، سواء لنفسه أو للآخرين ، وأن كل شئ لم يقل بعد ، وأن وسائل التعبير أبعد ما تكون عن أن تنهى . . . فهى لانهائية . وذلك مع استمراره فى الصراع ضد نفسه وضد الزمن . . . بالإنهماك نفسه ، وبالنتيجة نفسها : دون يأس أو ملل . وكتب يقول : « إن نتيجة أباى هى واحدة دائماً : رغبة لانهائية فى الحصول على ما لا يمكننى الحصول عليه » . وفراغ لا يمكننى ملؤه ، وضرورة قصوى فى أن أنجج بشتى الوسائل . وأن أكافح بقدر استطاعتي ضد الزمن الذى يحرفنا وضد الملائه التى تعمى نفوسنا . . . كما أشعر بنوع من الهدوء الفلسفى الذى يمهّدنا للمعاناة والألم ، ويرفعنا فوق مستوى التواضع » .

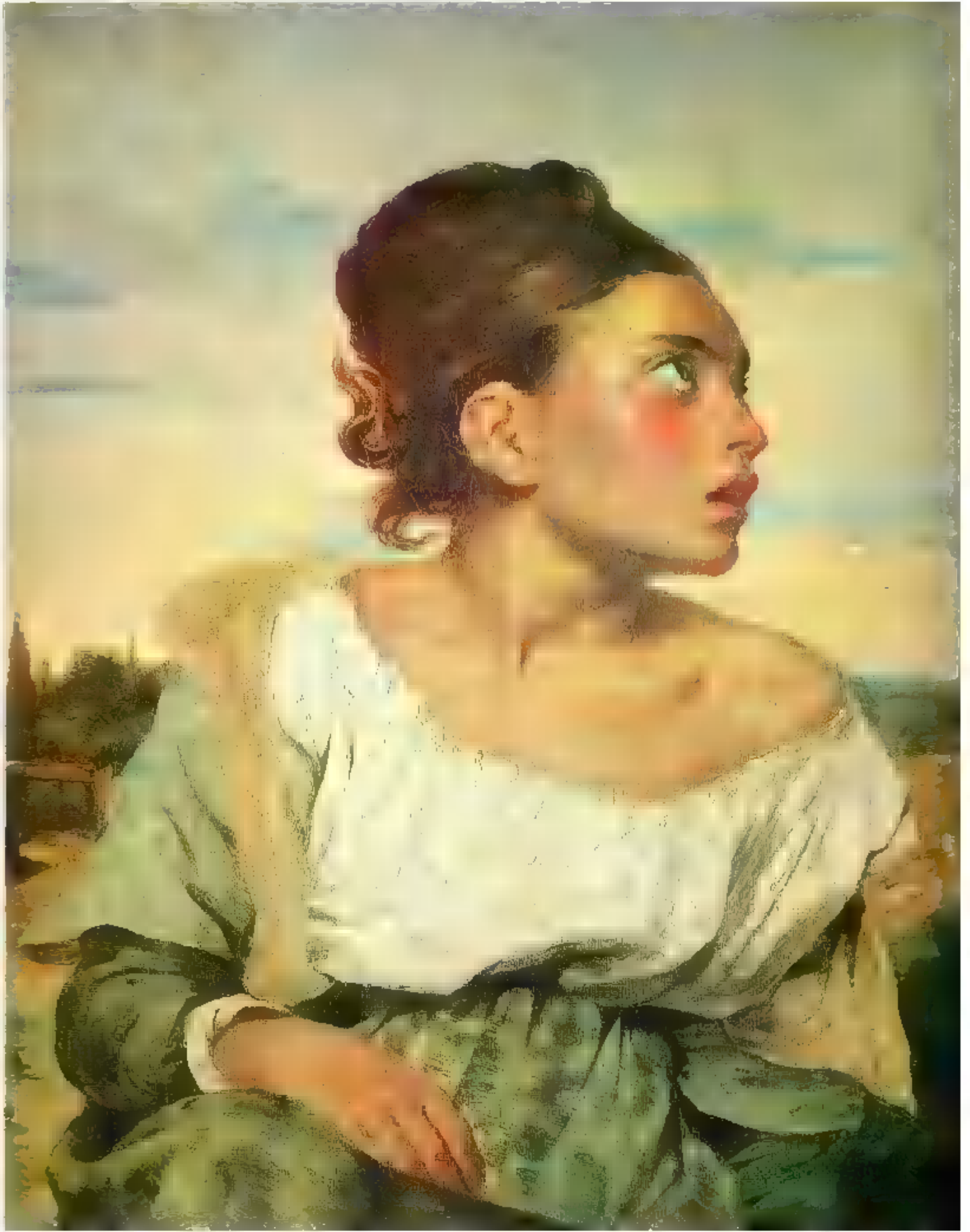
وكانت الفكرة السائدة بين المتحذلقين هى أنه لابد من جرأة شديدة لكى يكون المرء رومانسياً . . . إذ أن ذلك يتطلب منه مجازفة صريحة فى كل عمل يقوم به . ولم تكن الجرأة تنقص ديلاكروا — الذى كانت لديه أفكاره الخاصة عن الرومانسية . كما لم تنقصه جسارة المجازفة . . بل لقد كان لديه من الجرأة والجسارة ما كان يخيفه من نفسه ! فلم يكن يرى أين يصل بكل ما يعتمل فى داخله من قوى . لكنه بدلاً من أن يترك نفسه تنساق فى دوامة باهتة ، راح يسيطر عليها لينتزعها من الانسياق . وإذا ما صادفته أحياناً لحظات غاص خلالها فى وجوم الظلمات ، ودفعته إلى أن يتساءل : « فى أى ظلمات أنا غارق ؟ فالمستقبل معتم السواد والماضى الذى انقضى لا يقل عنه سواداً . . » . فإذ كانت هذه إلا أسئلة عرضية . وبدلاً من أن يظل حبيس ذلك السواد المعتم ، عرف كيف يرى بالألوان . . . لأنه لم ينظر إلى الحياة من خارجها فحسب ، وإنما كان ينتزع منها كل ما تحويه من مشاعر . . . فاللون ، على حد قول الناقد الفنى بيرنسون (Berenson) ، « يتمنى إلى عالم المشاعر المباشرة . . التى تساعد على خلق وحدة سريعة وتسهل ترجمة الأشكال ، وتحركات الكتل ، وتجعل إدراك الشكل والمعانى الملموسة للحركة أكثر سرعة » .

وكان ديلاكروا ملزماً بقيمة اللون ومؤمناً بأنه وسيلة توحيد أساسية . ولعل هذا الإدراك قد ساعده على فهم حياة عصره المعقدة . فقد حاول خلق نوع من التجاوب بين أعماله ومفاهيمه والأحداث المعاصرة . ولم يكن تتويجه بلقب أكبر رومانسي أو اختياره زعيماً للرومانسية إلا لأنه أدرك هذا المذهب بصورة مختلفة عن تلك الصورة الغارقة في الغائبة — في الثلاثينات من عصره ، ولإدخاله الحيوية والحركة في الرؤيا الممارضة ، ولاكتشافه العديد من الآفاق . .

ولم يفتح ديلاكروا هذه الآفاق بأعمال غريبة عن هذا العالم ، أو عن التيارات التي كانت سائدة فيه . وإنما استمد معطياته الأولى ، مستعيناً بما أحرزه عصره من تقدم « ليجتاز هذه الآفاق الواسعة . ولم يتردد لحظة في أن يجعل من التطور الإنساني عامة «المنظ» الذي دفعه إلى تلك الارتفاعات الخيالية . .

وقد كان مذهب الرومانسية موجوداً منذ عدة سنوات ، قبل انتشاره في فرنسا . وقد انتشر بفضل عدة فنانين إنجليز وألمان . وكان كونستابل (Constable) هو أول من أدخل نضارة اللسنة وتقسيمها . ودفع ترنر (Turner) رومانسيته إلى حد التعبير عن مآسى الجنس البشرى ونزعاته . وتعرض فوسلي (Fussli) إلى عالم الحلم وما هو فوق الطبيعة ، ولامس حدود الجنون . وكان فريدريك (Friedrich) دائم البحث عن أى مخرج — لذلك تنظر معظم شخصياته نحو خلفية الصورة ، وكأنها تبحث أو تتطلع . غير أنه إذا كان فن التصوير يدين بجزء من تحرره أو بإدخال عنصر معين إلى كل واحد من هؤلاء — لكي لا تنفرع إلى بقية الفنانين مثل أجويا (Goya) وغيره — فإنه يدين بتحرره الكامل إلى ديلاكروا .

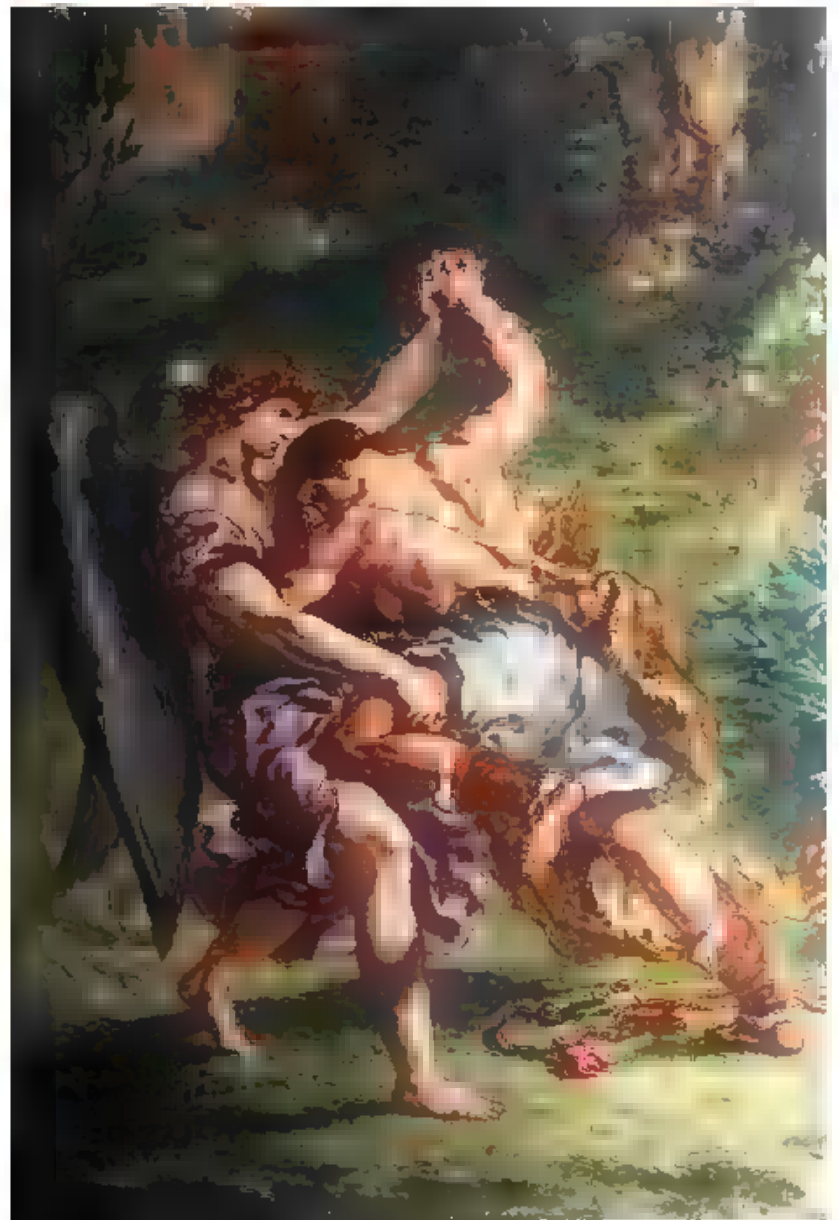
ولم يكن دخول ديلاكروا إلى مسرح الحياة بلاهزات عنيفة ولا انجافات عميقة أو اكتشافات جذرية . وأول هذه الأحداث هي اكتشافه « أنه لا يوجد هناك أى تعارض بين العصور القديمة ، اليونانية أو الرومانسية ، وبين ما يسمونه في باريس : الشرق . بل على العكس ، إن هناك تماثلاً متكاملاً . . » وقد انعكس هذا التماثل في أعماله عن طريق الضوء والحركة . وبخلاف هذه الرؤية الشاملة ، فإن هناك لحنين رومانسيين أساسيين في صراعه مع إمكانيات التعبير ووسائله ، هما : الحياة والموت . فقد كان يدرك الحياة من خلال الطبيعة . أما الموت فكان يعبر



يتيمة في المقابر (١٨٣٤) بإدريس . متحف اللوفر



صراع يعقوب مع ملائكة
باريس . كنيسة سان سوليدور



صراع يعقوب مع الملائكة
(تفصيل من اللوحة السابقة)

عنه من خلال الصراع الإنسانى ومعاناته . لم يكن حوار ديلاكروا مع الطبيعة مثل كل الرومانسيين بشكل متهارص ، كالحلزون ، وإنما كان حواراً ديناميكياً . . . فقد كانت الطبيعة تجذب أنظاره إلى درجة أنه كان يظل ساعتين أو ثلاث ساعات تحت الأمطار الهادرة والرياح . . . وكأنه يشعر بالرغبة فى أن ينفض ما علق بكاهله ، وأن يزيح عن ذهنه الأفكار اليومية الطاحنة « فيبدو كمن يخرج رأسه من سجن طويل ، لمطالعة الرؤية الجديدة . وكانت هذه المطالعة تنقل إليه نفس رجفات الأوراق وحفيفها ، وتجدد نظراته ، وتمده بسعادة مسكرة ، بل كثيراً ما كانت تذهله . . . ذلك بالإضافة إلى ما كنت تعكسه عليه من شعور مبهم الحزن ، غير مفهوم . لكنه ضرورى لكيانه ولرؤيته الفنية . فكتب عن هذه المشاعر قائلاً : « إن هذا الإحساس غير المحدد ، الذى ربما شعر كل إنسان بأنه خاص به وحده ، تتردد أصداؤه فى نفوس كل الأشخاص الحساسين . . . »

لكنه لا يلمث أن يستدرك أو أن يبالغ فى رأيه ، معتقداً أنه الشخص الوحيد الذى تخصه الطبيعة بذلك الإحساس أو الذى تهز أوتاره الدفينة ، إذ كتب يقول : « يبدو لى أن هذا المنظر خلق من أجل فقط » .

لكن « ترى ما الذى كان يطلبه من هذه الطبيعة الواسعة ؟ ما الذى كان يطلبه منها ومن نفسه ؟ إن ما يبدو واضحاً فى اليوميات أنه فى كل مرة يرى فيها صباحاً صافياً ، كانت نفسه تفتح وتستكين إلى الأمل . . . ويخيل إليه أنه ينعم بهذا المنظر لأول مرة . بل كان يتترع نفسه بصعوبة من أمامه . إن كل هذه السعادة الهائلة والعميقة وكل ما كتبه عنها من تعليقات ، تجعله يبدو وكأنه يبحث عن تحقيق من ذاته خلال الطبيعة ، أو أن يتحد معها . فقد كانت رائحة الخضرة النضرة اللذيذة ، والندى اللامع ، والنجوم المتألقة المرتجفة فى ارتفاعاتها ، وكل انعكاساتها لا تكف عن أن تهز كيانه حتى الأعماق ، كما لم يكن هو يكف عن محاولة التوغل فى أبعد أعماقها . . . فالدرس الكبير الذى خرج به ديلاكروا من الطبيعة هو : الوحدة . . .

الوحدة . . . ومزيد من الوحدة . . . « فالطبيعة وحدها هى التى تملك سر

الوحدة - حتى فى الأجزاء المنفصلة للكيان الوحدة »

وهنا تكمن عظمتة كمصور للطبيعة : لأنه لا ينقلها كما هي ، وابتعد عن ذلك التقليد السائد من أنه يجب على الفنان ألا يظهر سوى ما يراه فعلاً . . . وراح يعبر عن روح الطبيعة . . . عن انعكاس وانطباع وترابط الطبيعة في وحدتها المتكاملة . لقد صور تلك اللحظة الجمالية من الرؤية ، حيث ينمحي كل شيء من بؤرة العين ، ولا تبقى سوى الذبذبات التي تنتقل إلى الأعماق في صمت . .

أما استخدامه للعنصر الرومانسي الأساسي الآخر ، الموت ، فكان أيضاً من وجهة نظر مختلفة . فلم ينظر ديلاكروا إلى الموت كهدف في حد ذاته وإنما كوسيلة . وهنا نجد اختلافاً جوهرياً بين وجهة نظره والرومانسيين . فقد كان بعيداً عن أن ينادى الموت ملاكاً الحارس ، مثل ألفريد دي فيني (Alfred de Vigny) ولا السلام الهادئ ، وإنما كان الوسيلة التي يتدفع بها ليخرج كل الحمم التي تعتمل في أعماقه السوداء . . . لذلك لم ير في الموت الخلاص وإنما الصراع ، والعصيان ، والانهزام . . الصراع بين هذين القطبين الخالدين « اللذين ينقضى بينهما كل الوجود الإنساني ، والعصيان ضد المصير المجهول والثقل الراسخ المسمى القدر ، والانهزام الصارخ ضد تلك السماء التي لا تهتز لشيء وكأنها صماء . . فلا توجد لراحة أكثر اتهاماً من لوحته المسماة « يتيمة في المقابر » . .

ومع أنه كثيراً ما صور الصراع مع الموت « فإنه لم يفكر أبداً في الانتحار - وذلك على خلاف كل أو معظم الرومانسيين . إن ما كان يعنيه أو يجذبه في هذا الموضوع هو أنه يمثل قمة الآلام البشرية ، وآلام البشر بلا ضفاف . .

وعدا عنصرى الطبيعة والموت ، انجذب ديلاكروا إلى بقية الألحان أو الموضوعات الرومانسية التي تميز هذا المذهب . ومنها : الطابع العسكري الذي كان يجتازه عصره منذ بداية القرن ، ماراً بالشعر والموسيقى وفن التصوير ، متبلوراً في شكل الحصان . ذلك لأن انطلاقته ، واسترخاءه « وعصبية السرعة تتفق وجو العهد الحديد الذي انطلقت فيه غلواء الرومانسية والسرعة العصرية . وكما أدى انتشار استخدام الحصان أيام نابليون إلى تجديد التكتيك الحربي ، أدى

دخوله الجامع إلى مسرح الفنون إلى تقطع الإيقاع . وركز الكلمات ، وقلب التكوينات الثابتة . .

وكان فرسلي (Fussli) أول من أفسح مكانة هامة للحصان في مجموعة لوحاته المسماة « أضغاث أحلام » . أما جرو (Gros) وجريكو (Géricault) فهما أول من أدخلاه بشكل متواصل في الفن الفرنسي . لكن ديلاكروا قام بأكثر من تمثيله كصديق للرجل ، يشاطره أفراحه وأحزانه . فالحصان بالنسبة له يتعدى نفسه . فهو رمز يعكس من خلاله كل مراحل حالاته النفسية . وهو لا يمثل الأصالة التاريخية وروح الفروسية وحب الشرف والوعد وروح التضحية والتحمل والبطولة والصراع فحسب ، وإنما هو أيضاً رمز يجد فيه ديلاكروا نوعاً من التماثل ومن تحقيق الذات . لذلك صورته متوحشاً في انطلاقته ، شديد الهياج ، وحيداً ، مشبكاً في الصراع ، محارباً ضد ند قوي ، أو ضد سيد يريد السيطرة عليه ، أو حتى ضد الطبيعة أو مفزوعاً منها أحياناً . . وفي كل هذه التعبيرات لا نجد روحه أو نظيره فقط هي التي تصاب بالفرع أو بالانفعال وتعبّر عن نفسها ، وإنما نجد كل كيانه هو الذي يتحرك وينفعل . .

وتوصل ديلاكروا إلى أن يكون أحسن من عبر عن الخيل بلا منازع . وذلك بفضل دراسات طويلة مضمّنية . فقد كان كل ما بهذا الحيوان النبيل يجذبه : سواء جمال شهامته أو تعاليه أو تأله . . ولم يكف ديلاكروا بتأمل الحصان مثل صديقه جريكو ، في مختلف مواقفه العابرة عندما يشاهده في الطريق ، وإنما كان منذ صغره يقوم بدراسة منهجية ، وملاحظة لا تنتهي . ويمكن متابعة تأملاته واهتمامه بهذا الحيوان الغريب طوال يومياته . ومنها :

« يجب أن أذهب إلى مكتب عربات البريد لأدرس الخيل » .

« لا بد لي من دراسة المزيد من الأحصنة وأن أذهب صباح كل يوم إلى الإسطبل » .

« ذهبت أمس مع شانمارتان (Champfmartin) لأدرس بعض الأحصنة المبيتة » .

« بينما كنت عاتداً بالأتوبيس لاحظت انعكاس الأضواء على الأحصنة الشهباء أو السوداء أو اللامعة الجملة . . »

وكان كل هذه الدراسات والملاحظات لم تكفه ، فظل مهتماً بالحضارة
التي كانت انطلاقات العصر وأحزانه تنعكس على نظراته المكتتة . وفي عام
١٨٥٤ ، أي عندما كان ديلاكروا في سن السادسة والخمسين ، كتب في يومياته
في أثناء إحدى رحلاته إلى بلدة ديبيل يقول : « لقد جلست القرفصاء في منتصف
الطريق ورسمت عدة رسومات . وذلك في أثناء حركة مرور العربات التي كانت
تسير بهذا ترعة "لارك" ، وعلى اندهاش المارة الرشاقي وغيرهم ، الذين كانوا
يشتغلون عن سبب اهتمامي بهذه البغلة الملقاة على قارعة الطريق ! »

غير أن اكتشافه العميق للخيال يرجع أساساً إلى رحلته إلى شمالي إفريقيا ،
حيث تعد أهدأ الأنواع منها شياطين جامعة . علماً بأن بداية تعلقه بالخيال ترجع إلى
أيام تعلمه الفروسية ، ثم إلى زيارته إنجلترا . وإن مراسلاته في أثناء إقامته بالمغرب ،
بالإضافة إلى ملاحظاته التي تصاحب رسومه ، تكشف عن مدى روعة هذا الالتقاء
الجديد الذي أثر عليه طوال حياته . وقد كتب عن هذه الرؤية يقول : « إن كل
ما صورته جرو (Gros) وروبنز (Rubens) من غضب جامح لا يقارن بالواقع » .

وعلى الرغم من أنه كان يجد سعادة معينة في التعبير عن انطلاقاته الذاتية
الجامحة ، وفي تماثلها مع انطلاقات هذا الحيوان المتعالي ، فإنه كان شديد
التفكير في تلك المראה التي تصاحبه . إذ أن إدراكه بسرعة فوات كل شيء والشعور
بالعدم كان يقضي على أية سعادة .

وفي خضم المعركة الرومانسية ، لم يكن لديلاكروا أي زميل حقيقي سوى ستندال
(Stendhal) وبودليير (Baudelaire) — الذي كان يعد الخدلة بطولية الكرامة
الذاتية . . فهي تمجد الإحساس بالذات وبالقيمة الفردية . وقد اندفع ثلاثتهم
للاهتمام بالذاتية إلى أقصى مداها — حتى على حساب عدم الفهم والعناء أو الانعزال .
وكانت السمات المشتركة بينهم هي الشعور بالغرابة ، والتعالي بالذات ، والمثالية .
فكل منهم كان محباً للسيطرة ، ويفرض نوعاً من التحكم على انطلاقاته ، ويربط بين
الإحساس بالذاتية وضرورة التصرف بشكل معين . غير أن كلا من بودليير
وستندال كان له مجاله الخاص الذي يتميز به فكرياً ، والذي يعد حلقة الوصل
بينه وبين ديلاكروا .

فقد وجد ستندال أن البلورة هي آخر ما تصل إليه مراحل الحب . لكن ديلاكروا قد وجد البلورة في فن التصوير . وكان بودلير قد أخذ على عاتقه مهمة انتزاع الجمال من الشر ، في حين تعهد ديلاكروا بانتزاع الجمال من القبح . وإذا كانت هناك بضعة خلاقات في تطبيقهم للرومانسية ، أو في إدراكهم إياها ، فإن اللحن الأساسي يظل واحداً بينهم : الوصول إلى أعلى مستوى من السمو والتميز .. وعلى الرغم من هذا التقارب ، كانت هناك حواجز أساسية بين ديلاكروا وكل من زميليه ، تقف حائلة ويصعب تحطيمها . ويرجع هذا الحاجز إلى أن ستندال كان يرى أن أهم ما في الحياة يكمن في البحث عن الحب ، وليس في العمل . أما بودلير فقد خان حذلقته عام ١٨٤٨ باشتراكه في الثورة بدلا من أن يمنع . وربما لم تكن هذه الفوارق الإجزئية ، لكنها تكون ذلك الحاجز الخفي الذي جعل ديلاكروا يقول دائماً عن ستندال : « ستندال المسكين » ، وعن بودلير : « عزيزي السيد بودلير » . وهما تسميتان لم يغيرهما ديلاكروا أبداً برغم الصداقة والألفة التي ربطت بينهما ..

وذلك هو ما يجعل ديلاكروا من النماذج الفريدة في الرومانسية ، برغم ما يوجد بينه وبين الآخرين من تقارب أو تشابه . فقد كان رومانسياً يجب الحياة ويشتهيها ، بدلا من أن يرفضها ، وعاشها بعنف وبعشق في كل أبعادها ، بدلا من أن يحتجب عنها ، كان رومانسياً لم يجب ما هو محابذ أو كالح النموض أو غير واضح .. حتى الجراح : كان يحبها عميقة قانية ! وكان رومانسياً يجب الدماء القرمزية ، ومتحرراً له لحام من العقل ، وهائماً في الظلمات مصراً على أن يشع النور في كل مجال ..

غير أن اليأس كان يتغلب عليه .. فباتى بظلاله على ديلاكروا الوحيد وسط الزحام .. وتمتد الظلال عبر اليوميات .. فكان بحاجة إلى عزيمة قوية لكي لا يرضخ لليأس ، ولكي يستطيع الإفلات من ذلك الفتور الذي يمكنه الوقوع فيه ، فعلى حد قوله : « لا بد من التحايل بأية وسيلة على أشباح هذه الحياة اللعينة ، التي لا أدري لماذا منحناها ، والتي تصبح شديدة المرارة عندما لاتواجه مختلف أنواع اليأس بجملة من فولاذ » .

وكان لهذه الجبهة القولاذية سرها للتغلب على ظلال ذلك الشريك الدائم .
ويكمن السر في استمرار التفكير المستمر . ومع ذلك كانت الأفكار أحياناً غير
قادرة على انتشاله أو على إنقاذه من الحزن . فكان يزداد حزناً وبغوص في نوبات
يصعب عليه الخروج منها . وذلك بسبب المرات التي تخلطها الحقائق وهي تتكشف ،
وبسبب الظلال التي ترميها وهي تبلى . . فإن ما يحزنه هي تلك اللحظات
« عندما يسود الظلام في نفوسنا . . فيبدو لنا كل شيء كثيراً أو غير محتمل . . »
فقد كان يرى أحلامه وآماله في الآخرين تغوص في الظلام رويداً . . ولا
يقوى على التثاقل . . كانت كأساً مريرة . . لا بد له من تجرعها . فراح يدون
بحزن : « يشعر الإنسان إن آجلاً أو عاجلاً بنديم لاجدوى منه ، وبآمال لاجدوى
منها أكثر ، تغلقه وتضعفه » .

لكنه بدلاً من أن يتزوى على الطريقة الرومانسية ، احتسى كأسه حتى
الثالة ، يبطء ، ودفن تطلعاته المتأججة السابقة ، ثم انهال على فن التصوير
بغضب ، لكن بهدوء وبنوع من الحنين . .

* * *

هدأت العاصفة بالنسبة لديلاكروا بعد الثلاثينات ،

الشعور بالحنين : وخرج من المعركة . لكنها بدلاً من أن تتركه انتقلت

سأم وقى . . إلى داخله ؛ وأصبح أساسها الصراع مع النفس والصراع

ضد القدر . أفلا « تساند الآلهة من يصارعون ضد

القدر ؟ 1 » . . وكثيراً ما كتب ديلاكروا محدثاً نفسه : « صارع بشجاعة ضد

مصائبك ، ولا تترك ذرة من الوقت تضع منك : فالزمن ليس ناكراً للمجهود » ،

وربما كافأك بأكثر مما تتصور » .

أى أن فكرة هذا المتمرد الذي يرفض ترك لحامه للقدر ، أصبحت التشبث

والانهماك ، وليست السلبية . وكان ما يريد من نفسه يتطلب كل ذرة من مجهوده

ومن فكره ومن حياته . فاتخذ قراره ، وابتعد قائلاً : « لا أستطيع أن أحيأ ،

ويجب ألا أحيأ إلا بالعقل . . والغذاء الذي يطلبه أهم لحياقي من غذاء جسمي » .

وبعد تمرده الجامع ، وبعد أن شعر برغبة الأعمال الكبيرة تستيقظ في أعماقه ،

لم يعد يتطلع إلا إلى الهدوء . . الهدوء لكي يستجمع أفكاره ، وينتج كل ما كشفت له عنه الرؤيا الرومانسية الواسعة . وهنا يمكنه القول مع بودلير « إننى أكره الحركة التى تزعزع الخطوط » . .

نعم . . لم يعد مصور الحركة يريد لأى شىء أن يتحرك فى هذا الكون — الذى يبدو له وكأنه خلق من أجله . . وألا يتغير شىء من مكانه لكي يتمكن من تصوير لوحاته الشاسعة . لذلك كان الهدوء هو خبر ما يفضل . فأغلق أبواب مرسمه ليهيئ لنفسه السكينة اللازمة لعمله — حتى اتهمه البعض بالابتعاد . ومنذ تلك اللحظات أصبح يقول لصديقه سوليه Soulier : « إن الهدوء هو الإله الوحيد الذى أصبحى بنفسى من أجله . فهو سيد أفكارى ، وكل ما يجعلنى أحيى عنه يحزننى » .

حتى انفعالاته كان يحاول التغلب عليها ليخصصها بأعماله . ففرض على نفسه نوعاً من الانعزال عن المجتمع . وراح يغوص فى أعماقه . تلك الأعماق التى لم يصل إليها أحد . وركز كل مجهوده للخلق . فقد ولت فترة التعبير الجماعية ، وأن له أن يتأمل فى هدوء . .

وهذا الابتعاد أخذ ديلاكروا يغرب فى بحر من الاغتراب . .

وقد دفعه إليه ما يحمله من خيبة أمل فى حياته ومثالياته ، وما يحيط به من كراهية زملائه ونقاده ، والتغيير الذى يحدث فى المجتمع ، وصحته التى تزداد سوءاً مع تقدمه فى السن . وفى الرابعة والأربعين من عمره لاحظ أنه يمر بمرحلة اغتراب واضحة . فكتب إلى جورج صاند (G. Sand) يقول : « لئنى مصاب فعلاً بالشعور بالغربة . . أيتها الصديقة . لقد قال لى أحد أصدقائى ، وقد مر بمثل هذه السن ، إنها ليست إلا مسألة بضعة أعوام حتى أصل إلى مرحلة عدم الاكتراث . . وهذا المستقبل غير سعيد . لذلك أنا فى حالة حزن حقيقية . . وهى حالة سيئة لأعصابى » .

لكن شيئاً واحداً كان يعوضه عن اغترابه : العمل المتواصل .

وانطفأت شعلة الرومانسية فى حوالى الخمسينات من القرن التاسع عشر . . لكن رومانسية ديلاكروا ظلت متأججة فى نفسه ، محاطة بالصمت والحنين . فكم من

أحداث مضت ! فكان يتم في هدوء قاتلا : « لدى من الذكريات وكأن عمري ألف سنة ! » .

لكنه لم ينظر إلى هذه الذكريات بأى نوع من المرارة . كان يصحبها معه في عزله ، بأنس بها ويطلق عليها : « الملجأ الأخير أو قدس الأقداس الذى أهرع إليه كلما استنطعت ، على أجنحة روحى لأبتعد عن الهموم اليومية » .

ولم يكن ذلك بنية الهروب من الواقع ، وإنما لكى يستعين بها على تحمل الزمن والشيخوخة . فكان يدمج هذه المعطيات الذاتية بالمعطيات الخارجية . لذلك كان يضيف إلى الذكرى لمسة فنية متألفة الحيوية . أى أنه يضيف إليها لمسة مكتملة . لأن كل شيء عنده كان له انعكاس ما . وانعكاس الذكرى لديه هو السعادة . وهنا أيضاً وفي أوج رومانسيته المغترية ، يختلف ديلاكروا عن بقية الرومانسيين ، مثل شوبرت (Schubert) ولامرتين (Lamartine) . فلم تكن الذكريات تطلق العنان لدموعه ، ولم تكن تنتزع منه الصرخات والندم مثل ألفريد دى موسيه (Alfred de Musset) ، ولا المقبرة المجهولة أو الرمال المتحركة أو حاجز الماضى الحزين . أو نوعاً من الطبيعة المهدئة للنفس أو مجرد ندبة واهية . . فالذكريات بالنسبة لديلاكروا كانت مصحوبة بالسعادة ، لأنها تمثل « الخيال مضافاً إلى الواقع . فالذاكرة تفصل اللحظات الجميلة وتبلورها في حد ذاتها » .

ولا غرابة إذا لاحظنا نوعاً من التحليل في مواقف ديلاكروا ، لأنه لم يكف لحظة عن التأمل والدراسة والتحليل ليقرب بين الأشياء أو ليخرج منها نتيجة . لذلك يمكن عنده من رواد التحليل النفسى . فقد كان يتحدث عن اللاوعى بمفهوم فرويد (Freud) ، قبل ميلاد فرويد بعام . ففي الحادى عشر من شهر سبتمبر ١٨٥٥ كتب في يومياته يقول : « بينما كنت أرى أشياء غريبة حقاً ، كنت أتأمل ذلك العالم الصغير الذى يحمله الإنسان بداخله . إن الذين يقولون إن الإنسان يتعلم كل شيء عن طريق التعليم أغبياء . بما فى ذلك كبار الفلاسفة الذين ساندوا هذه القضية . فمهما كانت المناظر التى تقع أمام أعيننا غريبة وغير متوقعة ، فإنها لاتدهشنا أبداً كلية . فهناك دائماً صدى فى نفوسنا يتجاوب مع كل الانطباعات : فإما أننا رأينا هذا الشيء من قبل ، وإما أن كل التركيبات

الممكنة للأشياء موجودة سلفاً في ذهننا . وعندما نجدها ثانية في هذا العالم الغابر ، لا نعمل أكثر من فتح خزانة في ذهننا أوفى روحنا . .

ومن هنا استطاع دانييل شنايدر (Daniel Schneider) أن يقول بلاخشية خطأ كبير إن ديلاكروا كان من رواد التحليل النفسى . ولم يتوصل ديلاكروا إلى ملامسة اللاوعى فحسب ، إنما كان يدون طوال اليوميات ملاحظاته وأفكاره حول كيفية عمل وتركيب ومهمة العبقرية والخيال والحلم . وذلك بالإضافة إلى عدة ظواهر نفسية أخرى^(١). كما أن فرويد يذكر ديلاكروا كبرهان وكرجع في « أعماله الأساسية » ، عندما كتب ديلاكروا عن التكوين المنطقى للحلم قائلا : « إن عملية التفسير ليست خاصة بالحلم ، لأنها نفس عملية الترتيب المنطقى التى نقوم بها على مشاعرنا فى أثناء اليقظة » .

كما كان ديلاكروا يترك مكان الصدارة فى أحكامه للشعور . فقد كان يعده « أفضل مرشد منذ الخليقة ، سواء فى الفنون أو فى العلوم » . وهو يحدد الأفضل « وليس » الوحيد . ذلك لأن الشعور مثله مثل أى إحساس تلقائى تابع من القلب ، لا بد له أن يكون مسبقاً إن لم يكن مصحوباً بالعقل . فهو مدرك — على حد قوله — أن « الأشياء — على الرغم من عدم ثبات العوامل الإنسانية — قليلة التغير بالمقارنة بما يحدث فى أنفسنا وفى مشاعرنا من تغير » .

فقد أدرك أن الحركة هى عماد الحياة . .

وتتويج ديلاكروا بلقب سيد الحركة بلا منازع لم يكن بفضل أنه أدخلها فى لوحاته فحسب ، وإنما لأنه أدركها فى كيان الحياة نفسها ، وفى تركيب الجنس البشرى . فحركة الشاعر تصنع المعجزات . وعندما حاول الربط بينها وبين فن التصوير قال : « إنها اللمسة الذكية التى تلخص ما تراه العين والتى تعبر عما يوازيه » وذلك بفسر مدى الأهمية التى كان يعلقها على الصلة بين القلب والعقل ، وبين الوعى واللاوعى . وبين تلك الازدواجية المحركة لحياته ولعمله .

وبعد تخطيه الخمسين من عمره ، أصبح كل ما يتمناه هو أن يتوقف حيث هو ، وأن يستمتع طويلاً بكل المميزات التى تتيحها له سنه وعقله . ومع ذلك فإن

(١) لعل من المفيد عمل بحث مستفيض حول هذه النقطة التى تفرق إكافيائنا للأسف .

الخلاف الغريب بين قوة العقل نتيجة السن ، وقوته الجسدية ، التي هي أيضاً نتيجة السن ، كانت تثير انتباهه وتبدو له كإحدى متناقضات الطبيعة. مما جعله يتساءل: « هل يجب أن نرى في هذا التناقض تحذيراً من أنه لا بد أن ينتج الإنسان إلى العقل كلما ضعف الجسم والمشاعر ؟ »

فكان يقارن بين مرحلة الشباب و«سن النضج» ، فيلاحظ بهدوء أن الشباب يمكنه توزيع مشاعره . أما هذا الكنز فهو يضيق مع تقدم السن . ومن هنا كانت ضرورة التركيز والاختيار . فإذا كان كثر المشاعر يضيق مع السن ، فإن ذلك لايعنى أن الشخص المتقدم في السن ينتهي به الأمر إلى الحرمان . ويؤكد ديلاكروا أن الإنسان يمكنه الاستمتاع بالحياة وهو جالس في ركن مقعده ، تماماً مثلما يستمتع الشباب بالغرور وبذخ الحياة . . . وكان يجد في هذا الوضع نوعاً من التعويض في الابتعاد - الذي فرضه على نفسه - عن الحياة الاجتماعية . ولم تكن هذه هي الملاحظة الوحيدة التي قالها كلما تقدمت به السن .

وما إن نخطى الخمسين ، حتى بدأ يجمع في اليوميات عناصر بحث عن الشيخوخة . فكان يراقب التغيرات التي تحدث له وكأنه شخص آخر ، مع استمراره في تدوين ملاحظاته . وتجمع هذه التأملات ما هو مرير أو ساخر ، أو ما يدل على خيبة أمله واغترابه . ومنها : « عندما يتقدم السن بالإنسان بلاحظ أن هناك قناعاً على كل شيء ، غير أنه لايعود يحتاج ضد المظهر الكاذب ويعتاد الاكتفاء بما يراه . . . »

وهكذا بدأ المتمرد والمحتج القديم يتخلى عن تمرده ليفسح مكاناً للخضوع . . وبرغم أن صحته كانت شديدة التآرجح كخياله المتقلب مثل البارومتر - على حد قوله - فإنه كان أبعد من أن يهزمه هذا الانعزال ، لأن روحه كانت تتميز بالمرونة . . فكان يكفيه أن يتذكر عدد المصاعب السابقة التي تغلب عليها بإرادته . ليدفعه ذلك إلى الاستمتاع بالتغيرات التي تحدث فيه ببطء ، ويستمر في التطلع وفي الطموح . . فكتب آنذاك يقول: « مهما تقدمت بي السن ، فإن خيالي وإحساسي يجعلني أشعر بحركات وبانطلاقات وبتطلعات كأن بها ريح الصبا . . إن طموحي الجامح لم يضعف إمكانياتي ولم يجعلني أضحي بلذة الاستمتاع بنفسى وبهذه الإمكانيات » .

وإذ احتوته جدران مرسه ، صار طموحه وقفاً على التصوير ، دون أن تكون لديه أية لحظة خالية ، أو أى ندم على الملامى التى تعطيها الزيارات « أو الملذات . فقد أثر السكون على ضجيج الاجتماعيات . . ذلك السكون الذى يفرض نفسه ويستحوذ على الأفكار وينقله إلى عالم آخر ، تتبادل فيه الذبذبات بهدوء . . وبخلاف تعلقه بالهدوء ليستجمع نفسه وأفكاره كان يتعد عن هؤلاء الخقراء «الذين لديهم إجابة عن كل شئ» ، والذين لا يندهشون لشيء». وذلك هو ما لم يستطع قبوله .

وهناك ميزة أخرى لرومانسيته ، التى عرفت كيف تحتفظ بموهبة الاندهاش برغم تقدمه فى السن . . فهو لم ينظر أبداً إلى أى شئ على أنه تقليدى أو دارج . كان يحاول دائماً أن يتمعن ليرى الجديد ويدهش له . وفى السابعة والخمسين من عمره كتب يقول : « كل ما أراه يدهشنى ! »

واحتفظ ديلاكروا طوال حياته وفى أى زمان ومكان بملكة المفاجأة والاندهاش والافتتان . . احتفظ بها كالتار المقدسة الدائمة الاشتعال . فكان يرى الجديد . . لأنه يراه من داخله ، وبطريقته ، وبرغبته . لذلك كان هذا المتجول الأوحى يعلق أهمية جوهرية على التأمل والملاحظة ، وليس على الامتلاك . ولعل هذا الموقف أيضاً يساعد على تحديد موقفه من الحب والزواج ، إذ لم يستطع نسيان جراحه الأولى التى ظلت تنخر أعماقه فى صمت وثبات . فرفض الامتلاك وكتب يقول : « إن سر السعادة ليس فى امتلاك الأشياء وإنما فى الاستمتاع بها . . »

واستمع ديلاكروا بكل ذرة فى حياته . . استمتع بحلوها وبمرها . . ولعل تجاربه المباشرة فى الحياة وفى المجتمع هى التى دفعته إلى القول عن الرومانسيين « إنهم عابرون » . . وفسر عبورهم بتساؤلهم عن السبب وإيجابته قائلاً : « لأنهم غير صادقين . . فالحب لا يكون معاً ولا يقومون بعبادة الطبيعة ، ولا يمتدحون فى الوصف . . إن الساعات الرائعة حقاً تمر بسرعة فائقة ولا يملأونها هكذا . . إن هذا التيه وهذا الحزن الدائم لا يعبر عن أحد . . إنها مدرسة الحب المريض . . إنها نصيحة حزينة . . ومع ذلك اتدعى النساء الإعجاب بهذه الخرافات . وذلك من باب المجاملة ، فهن يعرفن جيداً ما يرغبن فيه ويعرفن ما هو عماد الحب الحقيقى . . إنهن يمدحن

كاتبى الأشعار والابتهالات . . لكنهن ينجذبن ويبحثن بعناية عن الرجال الأصحاء
والمنزهين إلى جاذبيتهم » . .

إن عدم ثقته بالمرأة لم يتغير . لكن ذلك لم يحل دون انتقاده الحب المريض
أو الممارض ؛ فقد كان من أنصار الحب السليم المتكامل — لكن دون
أن يدين نفسه بالارتباط . فهو يتساءل عما يتبقى من الحب فى نهاية الأمر ؟
فيقول : « رماذ وأثرية . . بل أقل من ذلك . لكن ما يتبقى من مشاعر الصداقة
الصفافية أيام الشباب هو عالم من الإحساسات الرائعة . . وهذا هو المكان الذى
ألجأ إليه . . »

وكان ديلاكروا يعرف كيف يستمتع بأصغر الأشياء . فكانت نظرة بسيطة
مثلاً كافية لهز مشاعره . . أو — على حد قوله — كان تعبير العين يكفى لإسعاده .
كانت النظرة ، مجرد النظرة ، تكفيه كمعطية أولى لتنتقل أحلامه ومشاعره .
غير أنه رفض فقدان نفسه وتشيت عقله وذمه ولحمه — كما يقول بودلير (Baudelaire)
— من أجل أى شخص أو شيء آخر سوى التصوير . فقد كان يسمح له هذا
الجمال باستمراره فى الحياة — ولا سيما أنه قد رفض هذا الاستمرار بيولوجياً . .
معتقداً بأنه بعد مأساة ولادة الإنسان ، لا توجد مأساة أكبر إلا أن ينزل هذا الإنسان
عن الحياة لإنسان آخر . .

ولم يتخذ ديلاكروا هذا الموقف عن قلة تجارب أو حرمان . فقد عرف كل
أنواع الحب ، كما رأينا من قبل ، بل عرف حبه الكبير . . لكنه أثر حبه
الخالد لفن التصوير ، مستبدلاً بالحب الجسدى الحب الروحى ، وذلك ما حاول
تأكيدَه حينما كتب يقول : « عندما يكون المرء محاطاً بأوراق تتحدث ، أى برسوم
واسكتشات ومذكرات ، أو عندما يكون منهمكاً فى قراءة فصلين فى مسرحية
" بريتانكوس " وهو يندهش فى كل مرة لهذه الذروة من الكمال ، أو عندما
يكون مداعباً الأمل فى ألا يزعبه أحد — ولا أقول متأكداً من ذلك — وغارقاً
فى قليل أو كثير من العمل ، وعندما يكون مستمتعاً بالعزلة بصفة خاصة . .
فإن تلك هى السعادة التى تبدو لى فى كثير من الأحيان ، أقوى من أى
سعادة أخرى . »

وكلما توغل ديلاكروا في عزلته وفي رضوخه للقدر ، راح يقتنع بأن السعادة على هذه الأرض ليست في المشاعر الفياضة وإنما في رضا النفس أو في الفضيلة . غير أنه حتى في هذا المجال نجد تناقضه ما زال يعتدل في أعماقه ويحركه . فسرعان ما نراه غير مقتنع بما سبق له قبوله ، إذ كتب يقول : « أعتقد أن الناس الذين لديهم فضيلة قوية ثابتة لا يد أنهم يشعرون بجزء كبير من تلك الرضا النفسى ، الذى أجعله شرطاً أساسياً للسعادة . وبما أننى لست من أرباب الفضيلة ، فإننى أعتمد على الرضا الذى يمنحه لى العمل المتواصل » .

وراح يحيط نفسه بمخلوقات خياله ، التى كان يجد فيها أصنى أنواع السعادة وأقلها مرارة . وباعتياده النظام فى الأفكار ، وفى كل عمل يقوم به ، ويتفضله كافة ملذات العقل والروح ، وصل ديلاكروا فى أواخر أيامه إلى نوع من السعادة الهادئة ، وإلى نوع من الصفاء الصوفى — وكأنه يهيم فى مجال آخر . .

« كل ما يعينى الآن هو ضرورة أن أنغمس أكثر فى

العزلة » . كتب ديلاكروا هذه الجملة وهو فى السادسة

والعشرين من عمره ، أى سنة ١٨٢٤ ، وفى أوج المعركة

الرومانسية . وكان هذا الشعور يستحوذ عليه ، مثله

متدين

متصوف خالد . .

مثل فتیان العصر ، لكن ليس بسبب أى عدم فهم أو انفصال بينه وبين الآخرين . فقد كان يبحث عن العزلة ويقلق من أجلها كلما ضاع وقته مع الأصدقاء والعادات والملذات اليومية ، وكلما شعر بأن الوقت يفلت منه ، وأن سكينته تحتجب عنه فى قلعة متينة . فحاول أن يحتذى بالشاعر الذى يعيش منعزلاً لكنه ينتج كثيراً وينعم بالكنوز التى يحملها فى صدره ، والتى تفلت منه فور انهماكه فى أى شىء آخر . فقد لاحظ ديلاكروا أنه عندما يعطى الإنسان نفسه كلية لعقله يتفتح يعطى أجمل الثمار . وذلك عندما يتمكن من التعبير بمختلف الأشكال ومشاركة الآخرين ، ودراسة ذاته وتصويرها باستمرار فى كل حالاتها .

وعندما لم يعثر على من يتحقق معه ذاتياً « غاص ديلاكروا فى عزلة مريرة .

وما كان يؤله أشد الألم اضطرابه إلى أن يكون إنساناً مختلفاً مع كل شخص يقابله ، أو أن يظهر لكل واحد منهم الجانب الذى يفهمه . . فكان يجد فى عدم الفهم

المتكامل وعدم تحقيق ذاته أكبر المآسى . لذلك كتب يقول : « إنه لمن أكبر المآسى ألا يستطيع الإنسان أن يجد من يفهمه ويشعر به كاملاً . . . وعندما أتأمل هذه الفكرة أجد أنها تمثل أكبر جرح في الحياة . . . وإن قلبي لمحكوم عليه بهذه الوحداية . . . »

وبتطلعه إلى السيطرة التامة على كيانه ، جسماً وعقلاً ، رفض ديلاكروا أن تغلب منه نفسه وأن تختمى منه في قلبها المنبوعة . وبتفكير واسع وشديد الإدراك لمدهفه ، قال : « سأغلق بابي وأدفن نفسي في وحدى » .

لكنه لم يدفن نفسه لكي يموت ، إطلاقاً ، فهذه الفكرة لم تخطر على ذهنه إلا مرة واحدة في أثناء نومه ، واستيقظ منزوعاً لأنه كان يرفض الموت دائماً . وإنما انعزل لكي ينتج . . . أليس كل خلق بحاجة إلى محراب ؟ وكانت هذه العزلة الهادئة ، وهذا الشعور اللذيذ بالتححرر وبخاصة هذا الإحساس بأنه ملك نفسه كل هذه المشاعر كانت أساسية لاستمراره في العمل .

ولم تكن تلك العزلة المقدسة التي استكان إليها ، أو تلك الرسوم الخائطية التي يقوم بها هي التي تدفعه إلى التأمل في المجال الديني . فقد اعتاد مناقشة كل القضايا ، وكانت له أفكاره وتناقضاته في هذا المجال أيضاً . فنذ صغره ، يبدو ديلاكروا مندهشاً لمبدأ التناقض الذي تقوم عليه الحياة . وتعتبر قضية الروح والجسد من أوائل القضايا التي لفتت نظره . ففي عام ١٨١٢ ، أيام كان طالباً بالسنة الثالثة ، كتب على غلاف إحدى الكراسات المدرسية يقول : « الجسم والروح صديقان لا يمكنهما الافتراق ، وعدوان لا يحتمل كلاهما الآخر » .

ولاشك في أنها ملاحظة ذكية ، ولاسيما أنها نابعة من تلميذ في الرابعة عشرة من عمره ، كما تدل على وعيه المبكر . وما إن تأمل هذه المسألة بعمق أكثر ، حتى راح يتخبط في موضوعات غير مؤكدة ومبيرة : ما هي الحياة ؟ والله ؟ والروح ؟ والعديد من هذه الأسئلة التي تثير فضول كل شخص يفكر فيها ، وبالأخص كل من يجازف بالتعرض لمجال الخلق . . .

ومنذ بداية اليوميات نلاحظ صراعاً خفياً عميقاً . فبعد أن راح يفكر في فنائه وفي مقارنة النجوم والكواكب المعلقة ، وفي العدالة والصدقة ، وفي المشاعر الصافية

المخفورة في قلب الإنسان ، لم يجد من هو أكبر من الكون إلا خالقه . قراح يقول :
« إن هذه الفكرة تدهشني . . هل يمكن ألا يكون موجوداً ؟ ماذا ؟ هل يمكن
للمصادفة أن تجمع كل هذه العناصر وتوجد الفضائل التي هي انعكاسات لعظمة
لأنعرفها ؟ »

وبعد ثلاثة أسطر دفعه ترده إلى القول : « آه . . إذا استطعت أن تؤمن بكل
قواك بذلك الإله الذي خلق الواجب ، فإن ترددك سيحسم . إذا اعترف أن
الحياة ، والخوف منها أو من أجلها ، هي التي تقلق أيامك الحاطقة ، التي ربما
انسابت في هدوء لو أنك رأيت في آخرها إلهاً يستقبلك . »

ومع ذلك ، فإذا كانت اليوميات تبدأ بعدم استقرار واضح ، وترتفع التساؤلات
من صفحاتها الأولى ، فإنها تنتهي بتأكيد اكتسبه ديلاكروا من تجارب حياته الواسعة ،
وهو « أن الله موجود فينا . . »

غير أن ظاهرة الموت ظلت عالقة في نظره ، ولم تكف عن إثارة فضوله ولفت
تأملاته . وقد احتك ديلاكروا منذ صباه بذلك المجال الغيبي أو المجهول بكل ما به
من مشاعر وعموض . فقد توفي والده ، ثم أخوه هنري ، ثم والدته . وثلاثتهم
في بداية شبابه . لكن أفكاره حول الموت لم تصل إلى حدتها وقمة صراعها إلا بموت
صديقه وزميله جريكو (Géricault) . فكتب آنذاك يقول « مسكين يا جريكو . .
رأيتك تنزل في مسكن ضيق ، خال حتى من الأحلام . ومع ذلك لا أستطيع أن
أتصور أنك مت . »

وكان ديلاكروا أبعد من أن يفكر في أن كل شيء مرتب في الطبيعة .
فظل متردداً في أفكاره بعد حادثة جريكو . كان يرفض أن يرى هذه النهاية
أو أية نهاية للحياة . وكثيراً ما تساءل : « كان يعيش ، ولم يعد يعيش . . كان
يحدثني وذهنه ينصت إلي ، والآن لا شيء من هذا . . لكن هذا القبر . . هل يرقد
في هذا القبر البارد مثل القبور ؟ هل تأتي روحه وتحوم حوله ؟ وعندما أفكر فيه :
هل هي التي تأتي لتحرك ذاكرتي ؟ »

لم يقتنع بهذه الفكرة ولم يقبلها . ولم تعد رغبته تعني إلا توسيع معارفه إلى أقصى
حد . وتحنو اليوميات على الكثير من الاستشهادات والفقرات المنقولة والصراع

أو التأمّلات البسيطة . لكنه ظل مستمراً في تأرجحه وفي تناقضاته . فهو لا يصدق « هذا المخلوق المسمى روحاً والذي يمنحونا إياه » ، كما يرفض في نفس الوقت الاعتراف بفنائها ! هل توجد الروح قبل ولادتنا ؟ هل توجد بعد موتنا ؟ وفي خضم هذا الصراع تتضح فكرة في ذهنه : « لقد وضع الله الروح في الدنيا كإحدى القوى الضرورية . إنها ليست كل شيء كما يقول هؤلاء المثاليون والأفلاطونيون . إنها كالكهرباء وككل القوى المحركة التي تؤثر على المادة . . . إنني أنكون إذن من مادة وروح . وهذان العنصران لا يمكنهما الفناء » .

وإذ كان ديلاكروا يتهم الإله بأنه المسئول عن الآلام البشرية وعن الفوارق الموجودة — ليس بين الطبقات فحسب وإنما بين كل فرد وآخر — بدلا من أن يتهم الأسباب الحقيقية الاجتماعية والسياسية ، فإنه قد أدرك أنه يتكون من عنصرين لا يفتنيان . وفيما يتعلق بالجسم فن المعروف أنه عنصر يتحول إلى مواد عضوية . أما فيما يتعلق بالروح ، فلم يصل إلى تحديد أكيد . لكنه توقف عند تساؤل وسجيه « حيث يقول : « هل يمكننا القول بأن هذه الأرواح هي أجزاء وإشعاعات من الخالق الأعظم ؟ » إنه احتمال قائم . .

وتعرض ديلاكروا — الذي كان يعايش مختلف تيارات عصره — إلى مجال تحضير الأرواح . وكان شديد الانتشار آنذاك . ولكن حتى في هذا الموضوع نجده واضح التناقض . أكان يؤمن بتحضير الأرواح أم كان لا يؤمن ؟ الاحتمالان قائمان . فأحيانا يتحدث كأحد العارفين بهابيوأطن الأمور ، وأحيانا أخرى يسخر ويستنكر .

وقد تعرض إلى هذا المجال مبكراً . ففي سن الخامسة عشرة نراه يتحدث عن دير فالمنت إلى أحد أصدقائه . وبعد وصف مقبض للكهف الذي دفن فيه الفسائسة أضاف : « وهناك آنسة تظهر في منتصف الليل ، وتجري كالمجنونة في هذا المكان . . حقيقة أنها لم تأت لتشد قدمي ، لكنني أنتظر ظهورها باستمرار . . »

وتنضم اليوميات الكثير من الملاحظات حول هذا الموضوع . وإذا كانت هناك موجة عارمة من تحضير الأرواح في منتصف القرن التاسع عشر ، لم يفت

ديلاكروا أن يدون تجاربه . فقد كان يحضر الجلسات التي تديرها كل من سيدة فيو (Villot) . وماربوتى (Marbouty) . وكيريل (Querelle) ورومبيريه (Rubempré) وغيرهن . . كان يحضر فعلاً ويرى بعينه هذه التجارب الغريبة . فقد كانوا يحركون الأشياء ويشقون المرضى في أثناء هذه الجلسات . لكن الشيء الذى كان يثير فضوله أو سخريته هو تلك الجلسات التي تملأ فيها الأرواح الكلمات والخطب . فكتب معلقاً : « إن كل شيء يتقدم في هذا العصر ! حتى الموائد تتقدم ! . . في البداية كانت تخطط عدة خطبات تعنى نعم أو لا . . ثم ابتدعوا موائد خاصة . مزودة في منتصفها بإبرة خشبية ، تنجس وتثبت عند الحروف الأبجدية المكتوبة في دائرة . وهي تختارها بعناية لتكون جملة مفيدة ، رائعة العمق : وكأنها آية من الآيات السماوية . . ثم تعدوا هذه الطريقة التعليمية المدهشة وراحوا يضعون تحت أيديهم لوحة مزودة بقلم ، يتكئون بها على المائدة الملهمة . فيساق القلم في كتابة كلمات وخطب بأكملها . وقد حدثتني مدام رومبيريه عن مخطوطات كبيرة ألفتها هذه الموائد . . وهي مخطوطات سرف تثرى هؤلاء الأشخاص الذين لديهم القدرة على تحريك المائدة . . وهكذا سيصبحون عظماء بمنتهى البساطة والرخص ! »

وبرغم هذه السخرية ، فمن الواضح أن ديلاكروا كان يعتقد بدرجة ما في تخضير الأرواح . إن لم يكن بفكرة التجسد . ففي سنة ١٨٤٣ . أى عندما كان في سن الخامسة والأربعين ، وهي سن عاقلة بالنسبة للإنسان . كتب إلى جورج صاند يقول : « أنا فإذا في أدخل حياتي السابقة ، وفي ظني أن الجسم يستريح وأن الروح هي التي تتجول . ونصوري أن روحي الضالة تزورك ثلاث مرات في كل خمس مرات تنطلق فيها . . وأن كونها روحاً لا يمنعها من أن تتصرف بعك تصرفاً غير لائق ! أفلا يدل ذلك على أنه إما أن الاتصال ليس له معناه المألوف . أو أنني كنت أعاشرك في حياتي السابقة بصورة أكثر دأباً واستمراراً مما أفعل في هذا التجسد الأخير والفانى كصور . . هذا التجسد الذي أعانيه الآن ؟ »

وأياً كان موقفه ، وسواء كانت له عقيدة غير ثابتة أو قابلة للمناقشة ، فإن هناك شيئاً لا جدال فيه . فقد وصلت نفسه إلى ذلك المستوى من الرقي أو الإحساس أوجين ديلاكروا

المرهف الذى يمكنها من التقاط ذبذبات المشاعر والأحداث بالحدس . ولعل ذلك يرجع إلى أنه كان يحيا حياة الناسك المنعز ، مكرساً كل وقته للعمل والتأمل . وعلى الرغم من أن هذا الحال ما زال غير مؤكد بشكل قاطع حتى يومنا هذا ، فإن ديلاكروا لم يكف عن تدوين ملاحظاته وتجاربه . ومن تلك الملاحظات ما كتبه عن موت شوبان (Chopin) : « لقد علمت اليوم بعد الغذاء بموت شوبان المسكين . . ومن الغريب أننى شعرت بهذه الفكرة صباحاً عند استيقاظى . وهى ليست المرة الأولى التى أشعر فيها بالأشياء قبل حدوثها . . »

وقد كان ديلاكروا ، الذى شب على قيم القرن الثامن عشر وكان يعجب بها ، يعدّ لادينيّاً بالمعنى الحرفى لهذه الكلمة . أى أنه كان يرفض أولاً التعصب الدينى وخرافاته البدائية . ولم يذهب أبداً إلى الكنيسة بحثاً عن التوضيحات التى كان بحاجة إليها . وإنما اعتمد على العقل كلية — فهو أساس كل عظمة فى رأيه . كما كان يرفض فكرة الخطيئة الأولى . ولم يثق أى تعليم دينى . لذلك ظلت علاقته بهذا الحال علاقة جمالية وأخلاقية . وإذا كانت العودة إلى الديانة — على حد قول بوايه (Boye) — « تمثل إحدى سمات بداية الرومانسية » ، فإن ديلاكروا يختلف هنا أيضاً مع معركة الرومانسيين فى الثلاثينات . ولم تكن اللوحات الدينية التى صورها إلا نتيجة طلبات رسمية ، وليست بفضل اختياره أو ميله الشخصى . واللوحة الوحيدة التى فكر هو فى تصويرها كانت عقب حضوره حفل تعميد . لكن سرعان ما تبخرت هذه الفكرة مع تبخر تأثير الاحتفال .

ولم يكن ديلاكروا — مثله مثل جوته (Goethe) — يرى فى قسّ عصره إلا ممثلين . ممثلين غير قنوعين بمعجالتهم ويريدون امتداد سلطاتهم إلى التعليم العام والسيطرة على كل شئ . وظلت فكرته هذه ثابتة حتى وهو على فراش الموت . . . فقد كتب رنيه وييج (René Huyghe) بقول : « وحينما كان على فراش الموت ، رفض مساندة الدين الذى تخلى عنه . . . وعندما تحدث الطبيب أمامه عن الاعتراف والمناولة الأخيرة . تتم قائلًا : « هل تسمع ماذا يقول . لماذا هذه التمثيلية ؟! » . فلم تكن الكنيسة فى نظره سوى مسرح تدور عليه الاحتفالات التى تؤثر فى النفوس من الناحية الفنية والشكلية أكثر مما تؤثر من الناحية الدينية . ومما كتبه فى هذا الموضوع . قوله : « لقد تأثرت بعمق بهذا الزحام الغارق فى ثياب من كل

لون ، وفي ثياب مزركشة . . إن الموسيقى « وكبير الأساقفة ، وكل هذا البذخ قد خلق من أجل التأثير على النفوس . . وقد أدركت اليوم — كما أدركت دائماً — أن الكنيسة لم تخلق من أجل التسامي والدين . »

وفي الواقع لم يكن ديلاكروا يرى في الكنيسة إلا إمكانياتها الواسعة بالنسبة للخيال . فلم يلفت نظره فيها إلا جانبها التشكيلي . وقد فسر ذلك بأن المسيحية تحب كل ما هو ملفت للنظر ومثير للخيال . وفي التصوير يتجاوب مع مظاهرها هذه أكثر من التحت . لأن التصوير يتلاحم أكثر مع الشعور المسيحي . .

وبحسبانه مصوراً للآلام الإنسانية ، كان يجد أصداء عميقة في الألحان والموضوعات الدينية . وتحتل "اليوميات" بمثل هذه التعليقات : « لقد بهرنى قداس الأموات بكل ما فيه من إمكانيات للخيال » . وأضاف بودلير (Baudelaire) على قوله هذا : « إن الألم والفخامة الواضحة في الدين تجد دائماً أصداء في النفوس » . فلم يكن حب ديلاكروا للكنائس إلا بسبب جوها وبسبب مناظرها الرائعة المثيرة للغموض ، التي يراها على ضوء الشموع المتناثرة . . لكنه كان يعجب خاصة بالكنائس القديمة البالية . وهو يعلل تفضيله هذا قائلاً : « يبدو لي أن هذه الكنائس القديمة مكسوة بتسنيات كل القلوب المعذبة التي زارتها وتضرعت فيها إلى السماء . . إنني أفضل أصغر كنائس القرى ، كما أتلقيها الزمن ، على تلك الكنائس التي يرمونها مثل كنيسة سانت أوآن دي روان . فكم كانت رائعة وهي محاطة بالظلام فيما مضى ، قبل أن يضيفوا عليها ذلك البريق الصناعي اليوم » . .

وبخلاف الجانب الإنساني والتمنيات المحفورة على الرخام والخشب ، وبخلاف الجانب الرسمي للاحتفالات والموسيقى والغناء وضوء الشموع . . أي بخلاف كل ما يمثل الجانب التشكيلي ، فإن الكنيسة لم تكن تعني شيئاً لديلاكروا . وكذلك الإنجيل . فلم يقرأه أو يلجأ إليه في لحظات تعاسته ككتاب مقدس ، وإنما « كمنجم خصب بالموضوعات » . . أو كما قال فيليب جوليان (Philippe Julian) : « إن قراءة الإنجيل قد أوجت له بأفكار عظيمة وبأبحاث رائعة ، لكنه يلى في المكانة أعمال بايرون وجوته » .

وفي الواقع أن عدد اللوحات ومشاريع اللوحات الدينية التي صورها ديلاكروا أوجين ديلاكروا

يتعدى الستين لوحة . وذلك يدل على مدى خصوبة هذا « المنجم » بالنسبة لخياله . وهذه الموضوعات ، مثلها مثل الموضوعات التاريخية أو الطبيعية « لم تكن تجذبه إلا من الجانب التشكيلي . إذ أنه يعبر في هذه اللوحات عن اللحظة الجمالية للمأساة الإنسانية كما تصورها قصص الإنجيل . وهي لحظة كانت تكفل له التجاوب مع أسمى ما في الدين كما كانت تكفل له إدخال عنصر الواقع وسط الخيال . . . وذلك ما كان يطلق عليه : « أكبر مهارة في عالم التصوير » . .

أما من الناحية الدينية ، فكان يعتقد في ديانة غير قائمة على الخوف ، حيث يستطيع الإنسان أن يسير على تعاليمها بغير وعيد العقاب وإغراء الثواب . . كانت الحقيقة التي يراها أعلى من قيود الكنائس وتخرج عن نطاق إطارها . فارتقى بإيمانه إلى عالم ذبذبات الخلق الخالدة : إلى عالم الفن . . إلى ذلك العالم الذي كان يبحث عن تحقيق ذاته فيه . وقد توصل ديلاكروا القدرى ، والملاحظ في نظر الكثيرين ، إلى أن يدرك في عام ١٨٦٢ ، أى قبل وفاته بأشهر : « أن الله موجود فينا » . وراح يفسر هذه الفكرة في صفحة رائعة من التحليل والتأمل . وبرغم بعده عن الالتزام بحرفية التعاليم الدينية ، كان يشعر في قرارة نفسه ، وفي أعماق الآخرين ، برغبة لا تتزعزع في الاتجاه دائماً إلى الأفضل . كما كان يشعر بذلك التطور المستمر الذي يتم رغماً عنه . .

ويقول رنيه ويج (R. Huyghe) « إن ديلاكروا قد توصل بهذه الفكرة إلى فتح ذلك الأفق الذي اتجهت إليه الفلسفة الروحية الفرنسية . وخاصة فلسفة جول لانيو (Jules Lagneau) ١٨٥١ - ١٨٩٤ ، الذي كان يجد معنى الله بأنه قوى داخلية ، مشعة ، نلاحظها في إصرارنا على القيم . وكذلك فلسفة ليون برنشويج (Léon Burnschwíg) ١٨٦٩ - ١٩٤٤ الذي كان يقرن الله بمبدأ إدراكنا الذاتي للروح » .

وبصفته فنانياً يتمتع بذلك الجزء من القدرة الإلهية الخلاقة ، تمكن من إدراك معنى اللانهاية والإله الأعظم . واتباعه دائماً منهج الاهتمام بما هو خاص أو جزئى ليصل إلى ما هو عام ، معتمداً على فكرة أننا أجزاء أو إشعاعات من الكائن الأكبر ، الذي هو إجمال الكائنات ، يقول ديلاكروا من خلال حياته

وأفكاره إنه لابد أولاً من أن يبدأ الإنسان بفهم نفسه ، لكي يصل إلى فهم كل الإنسانية ، وبالتالي إلى فهم الله . .

وذلك ما جعله يصل بتمجيد الفردية إلى أسمى مداها . .

غير أن فضوله لم يكف بالنسبة لغموض الكون ، ولتلك الإشعاعات الخفية التي يبدو أنها تحيط به . لذلك كان ديلاكروا - الراضخ للقدر - يعيش حياة بركانية الطابع ، لكنها محجبة بلباقة . وهذا الفنان الذي كان يهزأ من العلماء ومن يريدون الكشف عن تلك الغلالة التي أسدلتها الطبيعة على مرها ، كان يريد أن يعرف . . يريد معرفة هذا السر . . سر الخليقة وسر الحياة . . ويريد التوغل في هذا المجال الغامض ، المغلق بإحكام . وإذ راح يحاول معرفة من هو حارس ذلك المجال ، وجد الإجابة في الإنجيل . وأدرك أن ذلك الممر المؤدى إلى المعرفة يحرسه الملاك . .

ومن خلال رؤيته الملوثة ، وانعزاله ، وسكينة حممه ، توصل ديلاكروا إلى شق مدخل في هذا الغموض ، وأضاءه بنور مشعله ليكتب وصيته الخائضية الخالدة . .

ففي الثامن عشر من شهر أبريل عام ١٨٤٩ عهد إليه بتنفيذ الرسوم الخائضية الخاصة بزخرفة جدران كنيسة سان سولبيس ، في باريس . ولم يكن اختياره للموضوعات سهلاً . فلم يكن عليه في هذه المهمة التعامل مع معطيات خارجية وذاتية فحسب ، وإنما كانت هناك موافقة الأساقفة ورجال الدين . ولم ينته من اختياره إلا في أواخر العام تقريباً ، عندما كتب يقول : « لقد انتهيت اليوم من تحديد موضوع الملائكة المقدسة بموافقة الأب جوجون (Goujon) . وألاحظ الآن وأنا أكتب أن اليوم يوافق عيد الملائكة المقدسة ! »

واستمر عمله للاستكشافات حتى الربيع التالي . وهو مهم في نفس الوقت بإعداد الجدران . لكن الطلبات راحت تنهال عليه بإلحاح . فكان عليه إتمام قاعة السلام في سراي مبنى البلدية ، الذي استمر العمل به من عام ١٨٥٢ إلى ١٨٥٤ . وكان العمل بالكنيسة مستمراً ببطء . فهو لم يتفرغ لها كلية إلا في صيف عام ١٨٥٤ . وقد حاول الحصول على إذن لكي يعمل أيام الآحاد . فكتب يقول

بحنية أمل : « لقد ذهبت صباح اليوم إلى الأب كوكان (Coquant) أستأذنه في العمل أيام الآحاد بالكنيسة . لكنه راح يثير الاستحالة بعد الاستحالة . . وكان الإمبراطور والإمبراطورة وسيادة كبير الكرادلة يتآمرون لكي لا يتمكن فنان مسكين مثل من اقتراف جرم العمل يوم الأحد ، مثل أي يوم آخر ، ليعبر عن أفكاره التي يستمدّها من عقله لمجد الرب . فأنا أفضل العمل أيام الأحد في الكنائس : فوسيقى القداس تثري جداً . لقد صورت بإبداع هذه الطريقة في كنيسة سان دنيس دي سان ساكرمان » .

ومرة ثانية يبدو أن كل شيء قد تجمع ليعوق عمله ويعانده ولاسيما أعمال الخلبات المعمارية وصحته المتدهورة . ومع ذلك ، ففي شهر أغسطس عام ١٨٥٦ كان في أوج نشاطه . وذلك يتضح مما كان يكتبه في تلك الفترة : « عدت في الخامسة بعد الظهر بعد نهار من العمل المتواصل في الكنيسة » ، « عملت في الكنيسة بإرهاق وقد مضى أسبوعان على هذا العمل المتواصل » ، « اليوم صورت يعقوب بالكنيسة . وذلك بالإضافة إلى أعمال أخرى قمت بها طوال اليوم منها إعداد المجموعة . . وكان التحضير جيداً . . . أعيش حياة ناسك وكل أيامي تتشابه . . أعمل كل يوم في سان سوليفيس ما عدا الآحاد . ولا أرى أحداً » .

وإذا كان العمل يتم بصعوبة حتى تلك اللحظة ، فلن يلبث أن يصبح كالجحيم في نظره . كما راح يقول لمدام دي فورجييه (de Forger) : « لأعرف متى سأعود فعمل الجحيمي يربطني في سان سوليفيس » . وكان في الثانية والستين من عمره : صحته واهية لكن لإرادته من حديد . فقد حدد لنفسه برنامجاً صارماً لكي يتمكن من إنهاء عمله الذي طال أمده أعواماً وأعواماً . وتعد الرسالة التي كتبها إلى أنطوان برييه (Antoine Berryer) من الرسائل الدالة على مدى معاناته : « لقد وعدتكم بأن أعطيكم أخباراً عن ذلك القرار البطولي الذي اتخذته والذي مازلت أواظب عليه ، وهو الاستيقاظ في الخامسة والنصف صباحاً » . لكي أذهب في أول عربة إلى سان سوليفيس ، حيث أعمل طوال الصباح » ثم أعود بعد الظهر ، وأتناول عشاءي وأنام في الثامنة مساءً لأبدأ من جديد في اليوم التالي . . إن اهتامي وشغفي بعمل يعطيني حيوية فائقة . . ولا أخشى إلا إصابتي ببرد وزكام .

فذلك يعد عقبة جادة ، وخلاف تلك العقبة ، ساستمر قدر استطاعتي ولن أبطل من سرعتي ، علماً بأن اهتمامي يتزايد وتعبني يتناقص . أؤكد لك أنني أهرع إلى كنيسة بنفس الشغف الذي كنا نهرع به فيما مضى إلى الأماكن الأخرى! . . » غير أن قلقه لإنهاء عمله كان يتزايد . . . وتعكس خطباته في ذلك العام عمله المتواصل الذي وقف حياته من أجله . وهو عمل أطلق عليه بحق تعبير « شغل العبيد » ، عندما كتب يقول : « إن عملي يتقدم بوضوح ، لكن حياتي أصبحت مثقلة . . . إنني أقوم بالعمل كالعبيد . . . وصادفتني مصاعب جمّة بسبب الألوان غير اللامعة وصعوبة التحكم فيها » .

وأخيراً ، وفي التاسع والعشرين من يوليو انتهت أعماله الشاقة ، وتم طبع الدعوات ، مصحوبة بنبرة عن العمل الفني نفسه . وعندما علق ديلاكروا على صراع يعقوب مع الملك كتب يقول : « إن الكنب السماوية تنظر إلى هذا الصراع على أنه قمة المحن التي يبتلى بها الله عباده المختارين » .

وبعد إتمام هذا العمل الحائطي الضخم ، كان ديلاكروا يجلس بهدوء يتمتع فيه بشيء من الحنين . فكتب لصديقه أندريو (Andrieu) يقول : « إنني أفكر كثيراً في أيام العمل بالكنيسة ، مثل السجين الذي أطلق سراحه ، فيتذكر بشيء من الندم الحبز الجاف الذي كان يأكله بين الجدران الأربعة . . »

وبعد بعض المؤرخين أو النقاد الفنيين أن رسوم كنيسة سان سوليس هي قمة فن ديلاكروا ، بسبب اتساع معناها . وهم يندهشون لأنها صنع فنان قليل الإيمان بالدين ! لكن ، على حد قول موريس سرولاز (Maurice Sérullaz) « إن الإيمان وحده لا يكفي لخلق الأعمال الفنية الرائعة . إن كثيراً من الفنانين حاولوا التعبير عن الإيمان دون أن يتعدوا في تعبيرهم الشكل الخارجي للأوضاع . أما ديلاكروا فقد ركز كل إيمانه في الفن ، بذلك أصبح منبع إلهامه الإلهي وانطلاقة قلبه وروحه . فكان يصبو إلى ذلك المنطلق الذي رفعه فوق كل ما هو معتاد إلى أوسع آفاق التصوف ، وإن لم يكن إلى غموض مجال الروحانية » .

وفي هذا الموضوع ، مثل بقية الموضوعات التي عالجها ، تعدى ديلاكروا حدود القضية الدينية ليصل إلى نوع من الربط بين حياته وأفكاره أو إلى أوجين ديلاكروا

خلاصتهما . فاللحظة التي اختارها لهذا المنظر تزيد من المعنى الذي حاول التعبير عنه . فقد اختار الفجر . . فجر يوم جديد يتولد والشمس تبدد الظلام . . وتنشق الأشجار من الأرض شامخة وكأنها تمثل حياة الفنان ودوره في تاريخ الفن . فما أشبه بذلك الجذع الراسخ ، الذي تمتد جذوره في الماضي ، وترتفع أغصانه الوارفة لتعلن عن رعشات المستقبل . . كما تمجد هذه الأشجار ذكرى جولاته الطويلة في غابة « سينار » ، حيث كان يروى له تأمل شجرتين معمرتين هما شجرة آنتان والشجرة المصلية ، اللتين يسرتا له إدراك معان جديدة عن مفاهيم الطبيعة . وكم من ملاحظة كتبها بعد تأمله ذلك الشجر ، منها : « عندما أنظر إلى هذه الشجرة عن بعد كاف ألم بكل أجزائها . وتبدو عادية الحجم ، وعندما أقف تحت أغصانها . يختلف التأثير كلية : فلا أرى سوى الجذع الذي ألامسه تقريباً . وبداية الأغصان الضخمة التي تمتد فوق رأسي كأنها أذرع ماردا ، وأندھش لضخامة التفاصيل التي أراها . أي في كلمة واحدة : إنني أجده الشجرة ضخمة . بل مفزعة الضخامة » .

وقد حاول التعبير عن هذه الضخامة المفزعة ، ونجح . فإذا قيس بأحجام الأشخاص في المقدمة ، فإنها تدل على مدى اتساع الآفاق التي تنتصب فيها والتي يوجد الإنسان في رحابها . وعلى الرغم من أن الصراع القائم بين يعقوب والملاك قد تم تفسيره بعدة معان ، فإنه يمثل صراع الازدواجية الحالد ، الذي عاناه الفنان خاصة ، والذي يعاينه الإنسان عامة .

وإذا ما تساءل الأب باتوي (Patouille) لماذا صور الفنان على هذه الجدران ملائكة غاضبة ؟ ثم يعاتبه على « هذه الرسوم الثائرة والتكوينات العنيفة ، التي لاتلهم النفوس السلام والسكينة والتعبد ، وإنما ترج بها إلى نوع من القلق والفزع » ، فإنه يمكن القول — بلا خطأ شديد — إن ذلك هو بالفعل ما أراد ديبلاكرو . ذلك هو ما يميز رومانسيته الدينية . فقد أدخل الصراع والمعركة والتناقض وصمود الإنسان وإصراره على معرفة سر الكون في قلب الكنيسة .

ولم يختَر ديبلاكرو هذا الموضوع جزافاً . فبخلاف رغبته في أن « يواجه هجوم الراعي الشاب ، المنطلق ، بهدوء الملاك الذي لايهتز — كما يقول إسكوليه (Escholier) ، فإن ديبلاكرو أراد أن ينقل هزة الاندھاش والبقظة إلى كل مشاهد

حتى في أثناء تعبده . كما أراد دفعه إلى التأمل والتفرد . وإذا كان ديلاكروا قد توصل إلى تعريف معين لله أو للغموض ، فإن وصيته هذه ، التي أودعها جدران الكنيسة ، تمجد الصراع الإنسان على الأرض . ذلك لأنه لم يصور يعقوب مهزوماً كما في النص الديني . وإنما صورته في أوج صراعه . فيبدو وكأنه على وشك الانتصار في حين يبدو الملاك - بالمقارنة بقوة اندفاع يعقوب - وكأنه على وشك السقوط !

وفكرة استمرار الصراع هذه هي الفكرة الوحيدة التي لم يغيرها ديلاكروا أو يتناقض فيها طوال حياته . فهي تشمل على خلاصة رومانسيته : الصراع وليس الهزيمة . . الصراع ليس من أجل وفاة رومانسية كالحلة وإنما من أجل حياة متكاملة عميقة ، ومن أجل استمراره في أن يتزعج من الحياة مزيداً من المعرفة ومن الأسرار . .

فإذا كان قد خلد شيئاً من بين كل ما خلد ، فهي فكرة ذلك الصمود في الصراع الذي لا يحد ، والتي تميز الإنسان وهو يشق دائماً طريقه برأسه . وبوعيه وتفكيره ليكشف من غموض الكون وليضيء طريقه . .

* * *

وما تقدم ، يمكن القول بأن ديلاكروا كان على حق حينما قال إنه رومانسي منذ سن الخامسة عشرة ، فمن ذلك الحين وهو يقوم بالتعبير عن نفسه وعن مشاعره . . وعلى عكس الرومانسيين المتباكين كان ينظر إلى الحياة من زاوية مختلفة ويعبر عنها بانطلاقة ، مستعينا بأهم وأكبر لحنين : الحياة والموت . كبداية لانطلاقة ليدخل الحيوية والحركة في الفن .

ولم يقبل ديلاكروا أن يكون واحداً من هؤلاء العابرين على الأرض ، وإنما كان يريد حفر بصماته على التاريخ بعمق وبإصرار . فابتعد عن كل ما يمكن أن يعوق عمله . وإذا ما دفعه هذا الابتعاد إلى الشعور بالحنين تجاه صخب الدنيا ومجتمعاتها ، تغلب على مشاعره بالمزيد من التركيز والعمل . فظل مبهتلاً ، لكن متابعاً لأحداث عصره : غير واثق إلا فيما يخلق ، محاولاً تحقيق ذاته من خلال عمله .

وبارتقائه إلى مستوى عال من الهدوء والسكينة ، وصل ديلاكروا — الملحد — إلى فكرة « أن الله فينا » وأننا أجزاء من ذلك النبع المشع دوماً . كما وصل إلى رفض وظيفة الكاهن ، الممثل الكبير في نظره ، ولم يعد يرى في الكنيسة إلا مسرحاً لتلك التمثيلية الكبرى التي يسمونها الدين ! فلم يعد يتجاوب إلا مع الجانب التصويري في الدين ، معتبراً الإنجيل منجماً خصباً بالموضوعات .

أما الوصية التي تركها الفنان لمن بعده والتي توصل إلى مضمونها بتجاربه وبمعاناته ، فهي الدعوة إلى الصراع دون إهمال العاطفة . الصراع بالعقل وبدأب بغية انتزاع المزيد من معرفة الطبيعة وبغية الكشف عن أسرارها . . الصراع من أجل الحياة وليس من أجل الموت والضيق . .

الخاتمة

رداً على السؤال الذى طرحناه فى المقدمة عن « ما هى قيمة يوميات أوجين ديلاكروا » ؟ . . يمكن القول بأنها من اليوميات الفريدة فى نوعها . . فهى تكشف بحوارها الطويل الصامت عن صيرورة وتطور ديلاكروا الإنسان والفنان . ويمكن عدها المفتاح الذى يفتح صندوق ديلاكروا ودهاليزه المغلقة . . ذلك إلى جانب ما تضمه من أعمال يمكن أن تخرج إلى النور متكاملة مستقلة ، مثل « قاموس القانون الحميلة » . فقد كان ديلاكروا ينوئ إصداره فى حياته ، ولابد من أن يكتبه فى كراسات منفصلة ضمنه يومياته . كما تضم أفكاراً نضع كاتبها فى مصاف أولئك الذين يتمتعون فيما يدور حولهم من أحداث ، وتبرز طابعه المميز : الازدواجية .

فديلاكروا يبدو من يومياته رومانسياً مشغولاً بالكلاسيكية ، متمرداً يجعل النظم المستقرة ، عدواً للبورجوازية مع كونه مصورها الرسمى ، عصرياً لا يؤمن بالتقدم ، مولعاً بالحب ويحتسى منه بالصدقة ، كما يبدو من خلالها اجتماعياً شديد الوحدة ، متحفظاً يبحث عن محدثه ، ومنطلقاً يلجم نفسه بالعقل والاعتزان .

غير أن هذه الازدواجية الفياضة فى كل مجال ، أو هذه المتناقضات ، لم تجعله يحيد عن الطريق الذى حدد لنفسه . وربما يرجع ذلك إلى أنها كانت متناقضات متوغلة الجذور فى أعماقه وليست سطحية مضحكة . وانعكست هذه الازدواجية على ديلاكروا نتيجة لإدراكه أبعادها ومتناقضاتها . ولعل أوضح انعكاس لها هو شعوره بالاغتراب . الاغتراب فى كل مجال . .

فلقد بدأ ديلاكروا حياته بخيبة أمل واسعة، شقت وغيرت الكثير من مثالياته عن المرأة والحب والزواج . فبعد أن تحطمت هالة والدته، تلك الأم التى عبدها فى الصغر « ظلت قاعدة نصبها خاوية إلى الأبد . . لا تحمل سوى تمثال واحد هو : عدم الثقة . . واستبدل بالحب المغامرة العابرة . وكلما اتسعت دائرة مغامراته

النسائية ، ازداد تمسكاً بالأ يربط . وكأن كل امرأة ترضخ لعواطفه الجاحشة تؤكد له أنه لا توجد سوى الحيانة والخديعة والمشاعر الزائفة أو الرخيصة ! لكن لقاءاته لم تقتصر على التجارب الوقتية . فقد عرف الحب الثابت العميق الذى ظل ينمو طوال ثلاثين عاماً ، حتى مات هو ، والذى لم ينجب لهبه إلا بموت جوزفين دى فورجيه (Joséphine de Forget) نفسها من بعده . . . وبرغم عمق هذا الحب الكبير ، فإن جرحه القديم وظلال عدم ثقته دفعا به إلى الاغتراب .

ونشأ ديلاكروا فى رحاب طبقة أرستقراطية : نشرب منها مشاعر الفخامة والعظمة . لكنها كانت طبقة فى التزع الأخير . . . تحتضر على دقائق الطبول التى تفرعها الثورة . وتطلع ديلاكروا إلى أجراس الحرية وتحمس لنداءاتها . . . فاشترك فى خضم هذه المعارك ، لكنه سرعان ما أدرك أنها حرية محمولة على أعناق البورجوازية ! فخابت آماله . . . ومع ذلك ، ظل فترة ينادى بالحرية كمن ينادون . غير أن ما كان يعنيه هو مطالبته بالتحور من هذه الثورة والعودة إلى العهد القديم . . . أى أنه قد اتخذ خطأً سياسياً مخالفاً لزملائه من الفنانين والكتاب والموسيقيين الرومانسيين الذين كانوا من قادة هذه الثورة . ولعل إخفاقه فى أن يحتل مكانة مرموقة فى تلك الثورة ، أو فى قهرها وإعادة النظم السابقة هو الذى جعله يشعر بالاغتراب فى المجتمع .

ولم يكن اهتزاز ثقته بالمرأة وعدم مشاركته فى الثورة بشكل ذى فعالية هما وحدهما سبب شعوره بالاغتراب . فقد كانت صحته المعتلة لا تسمح له بمجازاة طابع ذلك العصر الصاخب ولا بممارسة الحياة التى كان يتمنى أن يجاها ولا سيما أنه كان يرى من حوله من يعيشون حياتهم بحيوية واضحة . . . يأخذون من الحياة ويعطونها بالنهم نفسه ، مثل إسكندر ديماس (A. Dumas) . وفيكتور هيغو (V. Hugo) ، وأونوريه دى بلزاك (H. de Balzac) . أما ديلاكروا فكان جاف العود ، ضعيف البنية . وقد أصيب فى شبابه بداء فى صدره وحنجرته أجبره على اتباع نظام معين فى المعيشة طوال حياته حتى أتى عليها . ولم يشكر ديلاكروا — فى اليوميات — ندمه على أنه لا يتمتع بصحة مثل إسكندر ديماس مثلاً . . . فكان ينجول بعلمته بين الأصحاء باغتراب .

لكنه بدلا من أن يترك نفسه تنساق في ضياع الاغتراب ، لجأ إلى التصعيد . فصعد كل ما يشمل في كيانه من متناقضات إلى المجال الفني ، وبدلا من أن يحتر أفكاره وتجاربه في عزلة الطويلة ، راح يأنس باليوميات . . ييوج لها بتأملاته وبالتغيرات التي تحدث في كيانه وفي حياته . وهو هنا يختلف عن الفنان رامبرانت (Rembrandt) الذي لجأ إلى المرأة ليدون يومياته في لوحات عديدة . فليس هناك فنان قد عبر بريشته وبألوانه عن مختلف مراحل حياته الذاتية مثل رامبرانت . غير أن ديلاكروا قد آثر المرأة الداخلية . وهي مرآة أقل بريقاً ، لكنها تلتقط تنباضاته الدفينة . فراح ينظر إلى نفسه وإلى ما يحيط به من خلال منشوره الذاتي . .

وربما كان أهم ما تكشف عنه اليوميات هو تشعب فكر ديلاكروا وتطوره الفني . فقد حقق من الإنجازات الفنية — سواء العملية أو النظرية — ما يجعل من الصعب إغفال ذكره أو عدم الاستشهاد به في المراجع الفنية الفرنسية أو غيرها . ذلك لأنه قد ساهم حقاً في دفع فن التصوير إلى آفاق سيافة ، وفي إرساء حجر أساسي في بناءه الجديد .

ومن الجدير بالذكر أنه كريماً بعلوماته . فعلى عكس أولئك الذين يموتون محتفظين بأسرار مهنتهم ، ويقبرونها معهم ، كان ديلاكروا يدون تأملاته الفنية واكتشافاته التكنيكية بدقة وأمانة . ولعل هذا الجانب من أثنى ما تركه فنان في يومياته بالنسبة للفنانين التشكيليين . فهو يبدو وكأنه يبسط لهم يده محملة بكل خيرات حياته الفنية .

أما فيما يتعلق بفلسفته إجمالاً ، فأوضح ما يميزها هي عصريتها . بمعنى أنه تعرض لمسائل مازالت تعيننا ، وقطع فيها برأى محدد . وربما لم تعد فلسفته هذه جذابة مبهرة ، لكنها قريبة منا بما تحمله من معان إنسانية ومن قيم أصبحت اليوم من تراث القرن العشرين . . كأن يجاهد الإنسان ليكون هو نفسه ليحقق ذاته . وأن يختار بإرادته هو وليس وفقاً للآخرين . وأن يصارع ليسلك بزماء حياته وألا يتركها لرياح المجهول . .

أما نظراته للفن والفنانين ، فإن لم تكن من الابتكار الملفت للنظر حالياً ،

فإنها كانت سباقة في عصره ، وذات فعالية مستمرة في عصرنا . كأن يمارس الفنان فنه طوال حياته وأن يعرف كل القواعد ، لاليتوقف عند حدودها الضيقة ، وإنما ليتخلى عن قيودها ويصل إلى أسلوبه الذاتي ، وأن يتفادى البحث المصطنع عن التجديد ، فالجديد يتولد تدريجياً ومع الاستمرار في العمل . وكأن يتجه الفن إلى الواقع المعاصر كمعطية أولى ، وأن تكون الطبيعة بمثابة القاموس : أي أنها عنصر مساعد وليست غاية تنقل حرفياً . وأن يتخطى الفن مرثياتها المحددة ليعبر عما وراءها .

ولعل الدرس الكبير الذي خرج به ديلاكروا من اغترابه ومن تأملاته هو : الوحدة . الوحدة في كل شيء ، وليس الانفصال . الوحدة بين الروح والجسد ، والعقل والقلب ، والوحدة بين الشكل والمضمون ، والخط واللون . . والوحدة بين الحركة والنظام ، والانطلاق والهدوء . وذلك بالإضافة إلى تخليده الإنسان ، بكل ما يعمل فيه من متناقضات . . . فهو المخلوق الوحيد الذي يخلق . .

* * *

القاهرة في سنة ١٩٦٧



صفحة الكنتشات . من أجندة المغرب

تواريخ وأحداث

- * ١٧٩٨ في السادس والعشرين من شهر أبريل ولد فردينان - فيكتور - أوجين ديلاكروا (Fredinand - Victor - Eugene Delacroix) في مدينة شانتون ، عن السياسي شارل تاليران (Ch. Talleyrand) وكانت أمه ، فيكتور أوبين (Victoire Oeben) ، ابنة مورد موبليات الملك . سبق لها أن أنجبت شارل هنري (Ch. Henri) عام ١٧٧٩ وقد خدم في الجيش الإمبراطوري . وهنرييت (Henriette) ، عام ١٧٨٠ ، وقد تزوجت ريمون فريناك (Raymond Verninac) وهنري ، عام ١٧٨٤ ، الذي قتل عام ١٨٠٧ برصاصة في معركة فريدلاند .
- * ١٧٩٩ قيام القنصلية وانتخاب نابليون القنصل الأول لفرنسا ، بعد عودته من الحملة التي قادها إلى مصر .
- * مولد أونوريه دي بلزاك .
- * ١٨٠٢ مولد فيكتور هيجو وإسكندر ديماس الأب .
- * ١٨٠٣ مولد هكتور برليوز .
- * ١٨٠٤ قيام الإمبراطورية الأولى وانتخاب نابليون الأول إمبراطوراً لها .
- * جرو يعرض لوحة « مصابي الطاعون في باغا » .
- * مولد جورج صاند .
- * ١٨٠٦ استقرت والدة ديلاكروا في باريس بعد وفاة زوجها شارل ديلاكروا في مدينة بوردو ، حيث كان حاكماً لها . ثم دخل ديلاكروا مدرسة الليسيه الإمبراطورية الداخلية .
- * مولد دوميه .
- * ١٨١٣ أول إقامة لديلاكروا في مقاطعة فالمرنت .
- * مولد ريتشارد فاغنر .

- * ١٨١٤ هزيمة نابليون بعد حملته على روسيا ونزوله عن الحكم للملك لويس الثامن عشر وانسحابه إلى جزيرة إلبا .
- * ١٨١٥ عودة نابليون إلى الحكم لمدة مائة يوم ثم نزوله عن الحكم لنابليون الثاني .
- * في أول أكتوبر تتلمذ ديلاكروا عند المصور جيران (Guérin) بناء على توصية خاله هنري رايزنر (H. Reissner)
- * ١٨١٦ تعرف ديلاكروا بكل من سولييه وجيارديه - زملاء المدرسة - وقد دامت صداقتهم طويلا .
- * في السادس عشر من شهر مارس دخل ديلاكروا مدرسة الفنون الجميلة .
- * ١٨١٩ صور ديلاكروا لوحة « عذراء الحصاد » لكنيسة أوجرمونت . وهي أول لوحة تطلب منه .
- * جريكو يعرض لوحة « رمث ميدوزا » .
- * مولد كل من كوربيه وجونكينج .
- * ١٨٢٠ أفلس ديلاكروا بسبب عمليات المضاربة التي قام بها أفراد عائلته واضطر إلى العمل في جريدة « ميروار » . فكان يرسم الكاريكاتير ويكتب التعليقات التي اشتهرت بسخريتها .
- * ١٨٢١ مولد كل من شارل بودلير وجوستاف فلوبر .
- * ١٨٢٢ نجح جرو في عرض لوحة ديلاكروا « دانتى وفرجيل في الجحيم » في الصالون .
- * في الثالث من شهر سبتمبر بدأ ديلاكروا يوميات مرحلة الشباب .
- * أتم جويا رسومه السوداء في مسكنه المعروف باسم « كوينتا دل سوردو »
- * ١٨٢٣ وفاة الفنان برودون .
- * ١٨٢٤ دخل ديلاكروا المعركة الرومانسية وراح يتردد على فيكتور هيجو ورابطة الأدباء الشباب .
- * قام بعرض لوحة « مذبحه شيو » .

- * في الخامس من أكتوبر تتوقف اليرميات التي تمثل مرحلة الشباب .
- * وفاة الفنان جريكو والشاعر بايرون .
- ١٨٢٥ * في الخامس والعشرين من شهر مايو وصل ديلاكروا إلى لندن وظل بها حتى أغسطس . خلال هذه الإقامة زار معظم المسارح وازداد فهماً لشكسبير .
- * في سبتمبر قام بحضر مجموعة من الليثوغرافيا عن مسرحية « ماكبث » .
- * وفاة كل من دافيد وفوسلي .
- ١٨٢٧ * عرض ديلاكروا لوحة « طبيعة صامتة ومحار » و لوحة « وفاة سردنبال » التي أثارَت فضيحة من التعليقات منذ افتتاح الصالون .
- * كتب فيكتور هيجو مقدمة « كرامويل » التي تعرض أسس المسرح الدرامي الرومانسي .
- * وفاة المصور الشاعر ويليام بليك والموسيقيار لودفيج فان بتهوفن .
- ١٨٢٨ * قام ديلاكروا بحضر مجموعة ليثوغرافيا لمسرحية « فاوست » .
- * وفاة كل من جويو وبوننجنون .
- ١٨٣٠ * قيام الثورة وتعيين لوى فيليب ملكاً على فرنسا .
- * ديلاكروا يصور « الحرية تقود الشعب » ، وفيكتور هيجو يعرض مسرحية « هرناني » وهكتور برليوز يقدم « السمفونية الخيالية » .
- ١٨٣١ * ستندال يكتب رواية « الأحمر والأسود » .
- ١٨٣٢ * سفر ديلاكروا إلى شمالى إفريقيا لمدة ستة أشهر وهو يعد حدثاً أساسياً في حياته وفي عمله . وذلك بناء على توصية الأنسة مارس (Mlle. Mars) للكونت دي مورنيه (de Mornet) ، الذي أوفدته حكومة لوى فيليب للتفاوض مع سلطان المغرب . وقد أبحر ديلاكروا في الحادى عشر من يناير من مدينة طولون ووصل في الرابع والعشرين من نفس الشهر إلى طنجة . وفي منتصف مايو ذهب إلى إسبانيا حيث ظل حتى أواخر يونيو ثم ذهب منها إلى الجزائر .
- * وفاة جوته .

- * ١٨٣٣ قابل ديلاكروا جيئى لجيئوالتى عهد إليها بإدارة منزله . وتلقى مهمة تصوير صالون الملك في قصر بوربون التى انتهى منها عام ١٨٣٧ .
- * ١٨٣٥ وفاة جرو .
- * ١٨٣٧ وفاة كونستابل .
- * ١٨٣٨ تم تكليف ديلاكروا بتصوير مكتبة قصر بوربون التى انتهى منها عام ١٨٤٧ .
- * وفاة تاليران ، والده غير التسرعى .
- * ١٨٣٩ سافر ديلاكروا إلى هولاندة مع إليزا بولانجيه التى هربت منه في أثناء نومه . .
- * ١٨٤٠ تم تكليف ديلاكروا بتصوير قباب المكتبة في غرفة الشيوخ بقصر لوكسمبرج . وقد انتهى منها عام ١٨٤٦ .
- * ١٨٤٢ ابتداء من هذا التاريخ وحتى عام ١٨٤٦ ظل ديلاكروا يقضى جزءاً من الصيف في منطقة نوهان عند جورج صاند وشوبان .
- * وفاة ستندال .
- * ١٨٤٤ أصبح حب ديلاكروا لابنة عمه جوزفين دى فورجيه ، والذي مضى عليه في ذلك العام عشر سنوات ، جزءاً لا يتجزأ من حياته . واستمر ذلك الحب في تزايد حتى مات ديلاكروا ، ومع ذلك ظل متمسكاً برفضه الزواج بمن عبده ، بل لقد حافظ على بعض العلاقات الجانية !
- * ١٨٤٦ قام بودلير في صالون ذلك العام بمعارضة فكرة المقارنة بين فيكتور هيجو وديلاكروا التى أصبحت سائدة آنذاك .
- * ١٨٤٧ بداية الجزء الثاني من اليوميات في التاسع عشر من شهر يناير . كما تم تكليف ديلاكروا بتصوير جدران كنيسة سان سوليس في باريس ، زالتى انتهى العمل فيها عام ١٨٦٢ .
- * ١٨٤٨ وفاة شاتوبريان .
- * قيام الثورة وتعيين لوى نابليون رئيساً للجمهورية .

- * ١٨٤٩ وفاة شربان .
- * ١٨٥٠ تم تكليف ديلاكروا بتصوير السقف الأساسى لقاعة أبولو في اللوفر . وقد فرغ منه عام ١٨٥١ .
- * وفاة بلزاك .
- * ١٨٥١ تم تكليف ديلاكروا بتصوير سقف صالون السلام في مبنى البلدية وانتهى منه عام ١٨٥٤ .
- * وفاة ترنر .
- * ١٨٥٢ لوى نابليون يلقب نفسه بلقب نابليون الثالث ويعين إمبراطوراً على فرنسا وبذلك يبدأ عهد الإمبراطورية الثانية .
- * ١٨٥٣ مولد فان جوخ (Van Gogh) .
- * ١٨٥٤ أمضى ديلاكروا بضعة أسابيع في بلدة « أوجيفيل » عند قريه برييه . وقد عاود زيارته في أعوام ١٨٥٥ و ١٨٥٧ و ١٨٥٩ ويتحدث ديلاكروا بانفعال شديد عن ذلك المنزل الريفى . كما تكرر سفره إلى بلدة « ديب » حيث كان يتأمل ويصور البحر والبحارة .
- * ١٨٥٥ قام كل من أنجر وديلاكروا بتمثيل التصوير الفرنسى في المعرض الدولى . وكان لكل منهما قاعته . وقد عرض أنجر ٤٠ لوحة وديلاكروا ٣٥ . وحصل ديلاكروا على نيشان الشرف وعلى الميدالية الكبرى في هذا المعرض .
- * ١٨٥٧ تم انتخاب ديلاكروا عضواً بالأكاديمية وكان قد تقدم لهذا المقعد سبع مرات !
- * بودلير يكتب « زهور الشر » ، وفلوبير « مدام بوڤارى » .
- * ١٨٥٩ ديلاكروا يعرض ثمانى لوحات في سراى الصناعة . وكان بودلير هو الوحيد الذى أثنى على الفنان المسن المريض . .
- * التقياء كلود مونييه (Claude Monet) وكامى بيسارو (Camille pissaro)
- * مولد جورج سورا (Georges Seurat)
- * ١٨٦٠ معرض الفن الحديث ، ديلاكروا يعرض مع كورو (Corot) وكورييه

(Courbet) وميليه (Millet)

- * ١٨٦١ بدأ إدوار مانيه يعرض في الصالون ويقابل بودليير .
- * ١٨٦٢ التقاء كلود مونييه وأوجيست رنوار (August Renoir) وألفريد سيسلي (Alfred Sisly) في مرسم جلير (gleyre)
- * ديغا (Degas) يصور أولى لوحاته عن سباق خيل لونشان مستعيناً بالصورة الفوتوغرافية التي أمدّه بها الماجور مايريدج . .
- * ١٨٦٣ في الثاني والعشرين من شهر يونيو توقفت يوميات المرحلة الثانية .
- * في الثالث عشر من أغسطس توفي ديلاكروا في الساعة السابعة مساءً في مرسمه القائم بميدان فورتسبرج رقم ٦ . وكان يقيم به منذ الثامن والعشرين من ديسمبر ١٨٥٧ .
- * مولد بول سيناك (Paul Signac) مؤلف كتاب : « من أوجين ديلاكروا إلى التأثيرية الحديثة » .

أعمال ديلاكروا الأدبية

1. *Essais de jeunesse*
Victoria, pièce de théâtre, en projet d'édition
Les Dangers de la Cour, nouvelle, éd. Aubanel, 1960
Alfred, nouvelle, publiée in *Les Nouvelles Littéraires* du 14 août 1952.
2. *Articles sur l'esthétique et sur les artistes célèbres :*
Oeuvres littéraires, II Tomes, . Crès, Paris 1923.
3. *Notes consignées par Delacroix sur ses carnets, album. et feuilles volées :*
Journal d'Eugène Delacroix, présenté par Joubin, III tomes 1^{re} éd. Plon, Paris 1960.
Extraits du Journal, présentés par Y. Hucher, éd. 10 — 18, Paris 1963.
4. *Correspondance :*
Correspondance générale : V tomes, éd. Plon, Paris, 1936
Lettres Intimes, Piron, éd. Gallimard, Paris 1954.

مراجع عن دیلاکروا

- Baudelaire (Charles) : *Vie et oeuvre de Delacroix in Oeuvres complètes*, éd. La Pléiade, Belgique 1954.
- Cassou (Jean) : *Delacroix*, éd. du Dimanche, Paris 1947.
- Daix (Pierre) : *Delacroix le libérateur*, club des Amis du livre, Paris 1963
- Escholier (Raymond) : *Eugène Delacroix et sa consolatrice*, librairie Armand Colin, Paris 1932.
- Florenne (Yves de) : *Les Plus belles pages de Delacroix*, Mercure de France Mayenne 1963.
- Gillot (Hubert) : *Eugène Delacroix*, les belles lettres, Paris, 1928.
- Huyghe (René) : — *Delacroix ou le combat solitaire*, Hachette, Paris 1964
- *Delacroix (Génie et Réalité)*, Hachette, Paris, 1963.
- *L'Esthétique de l'individualisme, à travers Delacroix et Baudelaire*, The Zaharof lecture, Oxford Press 1955.
- Jullian (Phillippe) : *Delacroix*, éd. Albin Michel, Paris 1963.
- Pellotier (Jean) : *Delacroix*, éd. Hypérion, s.d.
- Sérullaz (Maurice) : *Les peintures murales d'Eugène Delacroix*, éd. du Temps Paris 1963.
- Sjoberg (Yves) : *Pour Comprendre Delacroix*, éd. Beauchesne, Paris 1963
- Wormser (Olga) : *Attrait de Delacroix*, éd de la Farandole, Paris 1963
- Articles :*
- Lettres Françaises*, No 982 [du 12 au 18 juin 1963, numéro consacré à Delacroix.
- Nouvelles Littéraires*, No 1826 du 9 mai 1963. numéro consacré à Delacroix
- Paris Match*, No 734 du 4 mai 1963, reportage : Henriette Chandet et Hubert de Segonzac, pp. 66-83

مراجع عامة

- Alain : *Propos sur l'Esthétique*. Presses Universitaires de France. Paris 1949.
- Baldensperger (Fernand) : *La Critique et l'Histoire Littéraire en France, au XIX et au début du XX siècle* Brentanos, New York 1945.
- Baudelaire (Charles) : *Oeuvres Complètes*, éd. La Pleiade, Belgique, 1954.
- Berenson (Bernard) : *Esthétique et Histoire des Arts Visuels*, éd. Albin Michel, Dijon 1953.
- Boyé (Maurice Pierre) : *La Mêlée Romantique*, éd. Julliard, Paris 1946.
- Cassagne (Albert) : *La théorie de l'Art pour l'Art en France*, éd. Lucien Dorbon Paris 1959.
- Courthion (Pierre) : *Le Romantisme*, Skira, 1961.
- Escholier (Raymond) : *La Peinture Française au XIX siècle*, II vol.
- Ferrand (André) : *L'Esthétique de Baudelaire*. Hachette, Paris 1933.
- Freud (Sigmond) : *Basic Writings*. Modern Library, New York 1938.
- Gautier (Théophile) : *Histoire du Romantisme*. Bibliothèque — Charpentier, Paris 1927.
- Goethe (Johann) : *Faust et le second Faust*. Garnier, Paris, s.d.
- Huyghe (René) : *Dialogue avec le Visible*, Flammarion, Paris 1955
- Ingres (Dominique) : *Ecrits sur l'Art*, éd. le Jeune Parquet, Paris, 1947.
- Kics : *L'Art de tous les Temps*, II vol., éd. Séquoia, Bruxelles 1966.
- Lalo (Charles) : *Notions d'Esthétique*. Presses Universitaires de France, Paris 1948.
- Lavedan (Pierre) : *Histoire de l'Art*. Presses Universitaires Paris 1950
- Levaillant (Maurice) : *l'Oeuvre de Victor Hugo*. Librairie Delagrave, Paris 1950.
- Marx (Claude - Roger) : *Maîtres du XIX et du XX siècle* : Coll. Les problèmes de l'Art, Genève 1954.
- Maurras (Charles) : *Prologue d'un Essai sur la Critique — La Porte Etroite*, Paris 1932.
- Michel (Michel Georges) : *Les Grandes Epoque de la peinture Moderne de Delacroix à nos jours*, Brentanos 1944.

- Montaigne : *Essais* II vol. Garnier, Paris 1922.
- Musset (Alfred de) : *Comédies et Proverbes*—éd. Variétés. Quebec Canada, 1945.
- Pichois (Claude) : *Philarète Chasles et la Vie littéraire au temps du Romantisme*, II vol. Librairie José Corti, Paris 1965.
- Picon (Gaiton) : *L'œuvre d'Art et l'Imagination*. Hachette, Paris 1955.
- Pourtalès (Guiz de) : *Chopin ou le Poète*. Gallimard, Paris 1963.
- Raynal (Maurice) : *Le Dix-Neuvième siècle, Formes et Couleurs Nouvelles, de Goya à Gauguin*. Skira, Genève 1961.
- Shneider (Daniel) : *The psychoanalyst and the artist*. Mentor Book 1962.
- Senancour : *Obermann*.
- Tarlé : *Talleyrand*, éd en langues étrangères, Moscou, 1958.
- Valéry (Paul) : — *Degas, Danse, Dessin*, Gallimard, Paris 1949 — *Pièces sur l'art* Gallimard, Paris 1934.
- Van Tieghem (Philippe) : *Petite Histoire des Grandes Doctrines Littéraires en France*. Presses Universitaires de France, Paris 1950
- Voltaire : *Dictionnaire Philosophique*, Garnier Flammarion, Paris 1964

بيان المحتويات

صفحة	
٥	تمهيد
٧	مقدمة
١٥	الفصل الأول : ديلاكروا وعصره
	الازدواجية محرك أساسي — الأعزب الخالد — الصداقة
	أصدق الروابط — مرض العصر وحذقة ديلاكروا —
	السياسة شعارات زائفة — باريس ملل لامفر منه — التقدم
	ومشعل معتم .
٤٩	الفصل الثاني : ديلاكروا والقيم الجمالية
	نسبية الجمال — الراقع المعاصر كضيق للفن — الفنان
	يكمل عمل الخالق — الجانب الآخر — العمل ملجأ لخالد —
	آراء موسيقية — آراء أدبية — ما هو الأسلوب — آراء في
	العمارة والنحت — آراء في فن التصوير — الفوتوغرافيا
	إمكانياتها .
٩٩	الفصل الثالث : ديلاكروا فنانياً
	مصور — كاتب — نافذ
١٤١	الفصل الرابع : ديلاكروا رومانسيًا
	منطلق — الشعور بالحنين — متدين
١٧١	الخاتمة :
١٧٥	تواريخ وأحداث
١٨٢	المراجع
١٨٥	بيان المحتويات

تم إيداع هذا المصنف بدار الكتب والوثائق القومية
تحت رقم ٤٣١٦/١٩٧١

مطابع دار المعارف بمصر
سنة ١٩٧١

أوجين ديلاكروا

بعد هذا الكتاب الأول في موضوعه ، سواء في بلادنا العربية أم في فرنسا نفسها ، فلم يسبق أن تمت دراسة تحليلية وافية ليوميات « ديلاكروا » (١٧٩٨ - ١٨٦٣) . وهذه اليوميات وثيقة تاريخية وأدبية فريدة ، ضمنتها الفنان خلجات نفسه وفكره ومعاناته الفنية ، كما ضمنتها آراءه في أحداث عصره ، وفي رجال ذلك العصر ، وتظهر أهميتها فيما تعكسه من قيم إنسانية خالدة ، وفيما لها من صلة بالكثير من القضايا الفنية والإنسانية المعاصرة .

وهذا الكتاب يعالج مواقف « ديلاكروا » من المرأة ومن السياسة والمجتمع البرجوازي . ثم يعرض أفكاره في القيم الجمالية ، ويتابع تطوره كصوّر غاص في الأعماق البشرية . وككاتب يصوّر النفوس بمناقضاتها ، وكناقد تأثيرى صريح . حتى يصل إلى « ديلاكروا » الرومانسي المنطلق بفنه ، الممجد لصراع الإنسان من أجل الحياة .